

रि मठ री

ए समीक्षात्मक अध्ययन

डॉ० हरिनाराय दीक्षित

एम० ए० पीएच० डी० व्याकरणाचार्य
सांख्ययोगाचार्य साहित्याचार्य साहित्यरत्न
रीडर तथा अध्यक्ष संस्कृत विभाग
कुमायूं विश्वविद्यालय नैनीताल (उ० प्र०)

र ती य दि

दिल्ली

(भारत)

वाराणसी

प्रकाशक :

१. भारतीय विद्या प्रकाशन (प्रधान ऑफिस)
१, यू० वी०, जवाहर नगर, बैंग्लो रोड,
दिल्ली-११०००७
२. पोस्ट बॉक्स न० १०८, कचौडी गली,
वाराणसी-२२१००१

© लेखक

प्रथम संस्करण १९८२

मूल्य : १०० ०० (सौ रुपये)

मुद्रक :

राष्ट्रीय प्रकाशन एजेंसी द्वारा आर० के० भारद्वाज प्रिंटर्स,
२०८ जियाजी मार्ग, जालन्धरा, दिल्ली-११००३२

समर्पण

जिन्हें समर्पित करके मैं
इस तीर्थ की पूजा को
करता खुश; वह चले गये हैं
पथपरिष्कार मेरे ।
फिर भी जिनकी शिष्यों से
निर्भय हुआ हूँ;
कीर्तिशेष उन गुरुचरणों में
भाव समर्पित मेरे ॥

—हरिनारायण दीक्षित

विषयानुक्रमिका

(पृष्ठ संख्या)

प्रस्तावना

(ग्यारह से बाईस)

विषय का महत्त्व, प्राचीन प्रयत्न एवं उनकी अपर्याप्तता, शोधकार्य की प्रेरणा, शोध ग्रन्थ पर विहगदृष्टि, अनुसन्धान का परिचय, शोध ग्रन्थ की भाषा, आभार प्रदर्शन ।

प्रथम अध्याय—प्र सोपान (महाकवि धनप का जीवनचरित) (१—१६)

धनपाल के पूर्वज, भाई-बहिन, शिक्षा-दीक्षा, दाम्पत्य, सन्तान, देश एवं काल, राजाश्रय, व्यक्तित्व की दृढता, परोक्षदर्शिनी प्रतिभा, शास्त्रीय ज्ञान, तीन धनपाल, धनपाल और जैनधर्म, धनपाल का जीवनदर्शन ।

द्वितीय सोपान (काव्य के दायरे और प के र) (२०—४६)

काव्य के शास्त्रीय मानदण्ड, संस्कृत समीक्षक—भरतमुनि, भामह, दण्डी, वामन, अग्निपुराणकार, कुन्तक, भोज, मम्मट, हेमचन्द्र, विद्यानाथ, जयदेव, विश्वनाथ तथा पण्डितराज जगन्नाथ । पाश्चात्य समीक्षक—अरस्तू, सर पी० सिडनी, वर्ड्सवर्थ, पी० बी० शैले, डॉ० जानसन । हिन्दी समीक्षक—चिन्तामणि, कुलपति, श्रीपति, सोमनाथ, महावीर प्रसाद द्विवेदी, रामचन्द्रशुक्ल, श्यामसुन्दरदास, गुलाबराय, जयशङ्करप्रसाद, महादेवी वर्मा, नन्ददुलारे बाजपेयी, डॉ० राकेश । काव्य के भेद, गद्यकाव्य की मौलिक विशेषताएँ, कथा और आख्यायिका, संस्कृत के प्राचीन गद्यकाव्यकार, धनपाल की साहित्यिक पृष्ठभूमि, धनपाल की रुचि और गद्य रचना का रूप, धनपाल की रचनाएँ, धनपाल की श्रेष्ठ उपलब्धि . तिलकमञ्जरीकथा ।

द्वितीय अध्याय—प्रथम सोपान (कथानक तत्त्व का रि लेखन) (४७—१००)

कथानक . एक परिचय, कथानक की परिभाषा, महत्त्व, विशेषताएँ—मौलिकता, परस्परसम्बद्धता, प्रबन्धकुशलता, रोचकता, सम्भवनीयता, उत्सुकता, स्थानीय रंग, कथानक के सम्बन्ध में आनन्दवर्धन के विचार,

अम्बिकादत्त व्यास के विचार, कथानक का वर्गीकरण, उपन्यास के कथानक में नाटकीय तत्त्व : (क) अवस्थाएँ—आरंभ, यत्न, प्राप्त्याणा, नियताप्ति, फलागम । (ख) अर्थप्रकृतिर्था—बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी, कार्य ।

द्वितीय सोपान (तिलकमञ्जरी : कथानक की दृष्टि से) (१०१—१५६)

तिलकमञ्जरी का कथानक, कौतूहल का निर्वाह, कथा कहने वाली की विविधरूपता, कथाओं में उपकार्य-उपकारक भाव, तिलकमञ्जरी के कथानक की विशेषताएँ, आधार, मौलिकता, आध्यात्मिक रहस्य ।

तृतीय अध्याय—प्रथम सोपान (पात्रों का वर्गीकरण) (१६०—१७७)

कथाकाव्य (उपन्यास में पात्रों का महत्त्व, वर्गीकरण—(क) लोक-भेद से— दिव्यपात्र, अदिव्यपात्र, दिव्यादिव्यपात्र, समीक्षा, आधुनिक दृष्टिकोण । (ख) स्तर-भेद से—उच्चवर्गीय पात्र, मध्यमवर्गीय पात्र, निम्नवर्गीय पात्र । (ग) विचार-भेद से—वर्गप्रतिनिधि पात्र, व्यक्तित्व प्रधान पात्र, समीक्षा । (घ) स्वभाव-भेद से—स्थिरताशील पात्र, गतिशील पात्र । (ङ) व्यवहार-भेद से—परोपकारपरायण पात्र, स्वार्थपरायण पात्र ।

द्वितीय सोपान (तिलकमञ्जरी के पात्रों का परिचय एवं उनकी चारित्रिक विशेषताएँ) (१७८—२१४)

हरिवाहन (नायक), तिलकमञ्जरी (नायिका), समरकेतु (पताकानायक), मलयसुन्दरी (पताकानायिका), मेघवाहन, मदिरावती, वज्रायुध, चद्रकेतु, तारक, कमलगुप्त, कुसुमशेखर, गन्धर्वदत्ता, चक्रसेन, पत्रलेखा, विचित्रवीर्य, गन्धर्वक, चित्रमाय, मृगाङ्कलेखा, बन्धुसुन्दरी, चित्रलेखा, ज्वलनप्रभ तथा अन्य पात्र ।

चतुर्थ अध्याय—प्र सोपान (भाव पक्ष) (२१५—२४६)

भाव पक्ष का स्वरूप, महत्त्व, भेद, रसप्रक्रिया एवं भेद, तिलकमञ्जरी-कथा में अङ्गीरस की मीमासा, शृङ्गार का स्वरूप, भेद, तिलकमञ्जरी-कथा में—सयोगात्मक शृङ्गार, वियोगात्मक शृङ्गार, अङ्गरसो का विवेचन—अद्भुत, भयानक, करुण, वीर, रौद्र, शान्त तथा वत्सल रसों की अभिव्यजना, तिलकमञ्जरीकथा में विभाव, अनुभाव, व्यभिचारि-भाव, भाव, रसाभास, भावोदय, भावशांति, भावसधि और भाव-शबलता ।

द्वितीय सोपान (कला पक्ष)

(२५०—२६८)

कला पक्ष का स्वरूप, सीमा एव भेद, तिलकमञ्जरीकथा की भाषा, शैली का स्वरूप, सुकुमारमार्ग, विचित्रमार्ग, एव मध्यममार्ग, धनपाल की शैली, गुणो का सामान्य स्वरूप एव भेद, गुणो का विशेष स्वरूप एव उनके अभिव्यजक तत्त्व, माधुर्यगुण, ओजोगुण, प्रसादगुण, तिलकमञ्जरीकथा में गुण । अलङ्कार का स्वरूप, काव्य में अलङ्कार, अलङ्कारो के भेद, तिलकमञ्जरीकथा में अलङ्कार—उपमा, रूपक, परिसंख्या, विरोधाभास, अनुप्रास । तिलकमञ्जरीकथा के पद्यो में छंदो का विधान, उपन्यासो में सवाद, सवादो के गुण, तिलकमञ्जरीकथा में सवाद, अन्तर्द्वन्द्व, वाग्वैदग्ध्य, देशकाल का स्वरूप और महत्त्व, तिलकमञ्जरीकथा में देशकाल ।

पंचम अध्याय—प्रथम सोपान (प्रकृति-चित्रण)

(२६९—३१०)

उपन्यास में प्रकृति-चित्रण, समुद्र, सरयूतीर, जलमण्डप, अटवी, पर्वत—रत्नकूट, वैताह्यगिरि, एकशृङ्गगिरि, अष्टापदगिरि, विजयार्धगिरि, अदृष्टपारसरोवर, कल्पवृक्षवन, प्रभात, सन्ध्या, वर्षा और वसत ।

द्वितीय सो (विविधवस्तु वर्णन)

(३११—३३३)

वस्तुवर्णन एक परम्परा, धनपाल और वस्तुवर्णन, अयोध्या, काञ्ची, कामरूप, सिद्धायतन, जिनेन्द्र प्रतिमाएँ, नारी सौन्दर्य, नारी चेष्टाएँ, नौ-यात्रा और युद्ध-वर्णन ।

षष्ठ अध्याय—(तिलकमञ्जरीकथा में चित्रित विविध वातावरण) (३३४—३५७)

सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक तथा राजनैतिक वातावरण ।

सप्तम अध्याय—प्रथम सोपान (पूर्ववर्ती साहित्यकारो का प्रभाव) (३५८—३६४)

साहित्यकार एव साहित्यिक आदान-प्रदान . एक सक्षिप्त विश्लेषण, आदान-प्रदान के विविध प्रकार—कथानक का आदान, शब्दो का आदान, विषय का आदान, शैली का आदान, छन्दो का आदान, दृश्य का आदान, वस्तु (पदार्थ) का आदान । आदान-प्रदान के औचित्य पर आनन्दवर्धन के विचार, यायावरीय राजशेखर के विचार, तिलकमञ्जरीकथा पर गुणाह्य की छाया, सुबन्धु की झलक, बाणभट्ट का प्रभाव, दण्डी का प्रभाव ।

द्वितीय सोपान (परवर्ती गद्यसाहित्यकारो पर प्रभाव)

(३६५—४२१)

पल्लीपाल धनपाल पर प्रभाव, पण्डित लक्ष्मीधर पर प्रभाव, पद्मसागर

(दस)

पर प्रभाव, कृष्णमाचार्य पर प्रभाव, मन्दारमञ्जरी पर प्रभाव, शिव-
राजविजय पर प्रभाव, चन्द्रप्रभाचरित पर प्रभाव, चन्द्रमहीपति पर
प्रभाव, अन्य कथाकाव्यकारो पर प्रभाव—गुणमन्दारमञ्जरी पर
प्रभाव, मदारवती पर प्रभाव ।

अष्टम अध्याय—(आधुनिक उपन्यास) के परिप्रेक्ष्य में तिलकमञ्जरीकथा)
(४२२—४४१)

उपन्यास का स्वरूप, उपन्यास के मौलिक तत्त्व, उपन्यास के भेद,
उपन्यासों का नाटकीयता की ओर झुकाव, उपन्यासों पर सिनेमा का
प्रभाव, उपन्यासकारों पर समाजवाद का प्रभाव, उपन्यासकारों में
सामाजिक रूढ़ियों के प्रति आक्रोश, उपन्यासकारों पर योरोपीय सभ्यता
का प्रभाव, तिलकमञ्जरी एक उपन्यास, आज के उपन्यासों से
तिलकमञ्जरी की तुलना, धनपाल और आज के उपन्यासकार, तिलक-
मञ्जरीकथा और सिनेमा स्टेज ।

नवम अध्याय—(उ हार) (४४२—४४६)

धनपाल की संस्कृत साहित्य को देन, संस्कृत साहित्यकारों को सन्देश,
संस्कृत गद्यकाव्यकारों में धनपाल का स्थान, संस्कृत गद्यसाहित्य में
तिलकमञ्जरी का स्थान ।

शोध-ग्रन्थ के कतिपय परिशिष्ट—प्रथम परिशिष्ट (धनपाल की अन्य रचनाएँ)
(४४७—४५३)

(क) पाइअलच्छीनाममाला, (ख) संस्कृतनाममाला, (ग) चतुर्विंशति-
जिनस्तुतिटीका, (घ) ऋषभपञ्चाशिका, (ङ) श्रीवीरस्तुति, (च)
वीरस्तुति, (छ) सत्यपुरीयश्रीमहावीरउत्साह, (ज) श्रावकविधि ।

द्वितीय परिशिष्ट (की सूक्तियाँ) (४५४—४५६)

तृतीय परिशिष्ट (धनपाल पर उक्ति) (४५७)

चतुर्थ परिशिष्ट (सहायक ग्रन्थ सूची) (४५८—४६४)

(क) संस्कृत ग्रन्थ सूची, (ख) हिन्दी ग्रन्थ सूची, (ग) गुजराती ग्रन्थ
सूची, (घ) अंग्रेजी ग्रन्थ सूची ।

प्रस्तावना

विषय का महत्त्व

मानव ने जब से लिखना सीखा है तब से काव्यकला की अभिव्यक्ति का माध्यम या तो पद्य रहा है या फिर गद्य। इस तथ्य का जीवन्त उदाहरण सस्कृत साहित्य है। इसमें पद्यात्मक एवं गद्यात्मक काव्यों की एक अत्यन्त प्रौढ एवं समृद्ध परम्परा विद्यमान है।

सहृदय विद्वानों को विदित है कि रमणीयता एवं लयात्मकता की दृष्टि से सस्कृत का न केवल पद्यात्मक साहित्य ही, अपितु गद्यात्मक साहित्य भी प्रसिद्ध है। तभी तो आलोचना के क्षेत्र में अश्वघोष, कालिदास, कुमारदास, भारवि, माघ, श्रीहर्ष आदि पद्यात्मक काव्यकारों की भाँति ही सुबन्धु, दण्डी, आदि गद्यात्मक काव्यकारों का महत्त्व स्वीकार किया गया है। इतना ही नहीं, बल्कि कहने वालों ने तो यहाँ तक कह दिया है कि कविता की कसौटी गद्य है।

मैं तो समझता हूँ कि पद्य एवं गद्य तो साहित्यसरिता के दो ऐसे किनारे हैं, जिनके सहारे विचारसलिल प्रवहमान होता है। हाँ, इतना अवश्य है कि इनमें पद्यात्मक विधा छन्दों की शृङ्खला में जकड़ी हुई है, जबकि गद्यात्मक विधा में साहित्यकार के लिए ऐसी कोई विवशता नहीं है। वह स्वतन्त्रता से अपने विचारों को अभिव्यक्त कर सकता है। लेकिन उसे यह स्वतन्त्रता पड़ती बड़ी मँहगी है। क्योंकि गद्य में साहित्यिक अभिव्यक्ति देने के लिए उसे अपनी शब्दयोजना एवं भावाभिव्यक्ति पर विशेष ध्यान देना पड़ता है। जरा सी असावधानता होते ही वाक्य की गठन शिथिल हो जाती है और भाव की सम्प्रेषणीयता में भी मन्थरता आ जाती है।

सस्कृत साहित्य के गद्यकाव्यकारों में आज तक प्रमुख रूप से सुबन्धु, दण्डी, बाण भट्ट, विश्वेश्वरपाण्डेय, अम्बिकादत्तव्यास आदि कतिपय साहित्यकारों के ही व्यक्तित्व एवं कृतित्व का परिशीलन हुआ है। लेकिन अभी अन्य अनेक गद्यकथाकारों की कृतियाँ उपेक्षित ही पड़ी हुई हैं। उन्हें यदि प्रकाश में लाया जाए, तो सस्कृत वाङ्मय की न केवल अभिवृद्धि ही होगी, अपितु उसके कथा साहित्य की रोचक विविधता एवं आधुनिक औपन्यासिक विधा के प्राचीन स्वरूप का भी बोध हो सकेगा। परिणामस्वरूप आज पाचभीतिक जगत् की भाँति सस्कृतेतर-साहित्यिक जगत् में भी अकृतज्ञता का जो साम्राज्य फैलता जा रहा है उस पर भी बहुत कुछ नियन्त्रण हो सकता है।

खेद का विषय है कि महाकवि धनपाल की साहित्यिक प्रतिभा को आज तक

समीक्षा की निष्पक्ष कसौटी पर कसने का सफल प्रयास नहीं किया गया है। समीक्षकों एव इतिहास लेखकों ने प्राचीन गद्यकाव्यकारों में केवल सुबन्धु, दण्डी और बाणभट्ट को ही महत्त्व दिया है। पर वे यह भूल जाते हैं कि धनपाल का आविर्भाव संस्कृत साहित्य की गद्यविधा के मध्यातर में हुआ था। उनके सामने उनके पूर्ववर्ती सुबन्धु, दण्डी और बाण की कृतियाँ उपस्थित थीं। उन्होंने उन्हें पढ़ा था और समझा था कि उन कृतियों की शैली कथा की आत्मा (कथानक की आनन्दमयी धारा) का पोषण करने में समर्थ नहीं है।^१ अतः उन्होंने 'तिलकमञ्जरीकथा' लिखकर कथाकाव्य के स्वरूप में एक अनुपम निखार दिया, जो आज के लोकप्रिय औपन्यासिक स्वरूप से काफी मिलता-जुलता है।

वास्तव में धनपाल एक सफल कथाकाव्य (उपन्यास) कार थे। क्योंकि उत्कृष्ट काव्य^२ किंवा उत्कृष्टकाव्यकार^३ की उन्हें पूरी-पूरी परख थी। चूँकि वह जैनधर्म में दीक्षित हो गए थे, अतः सनातन धर्मविलम्बी समीक्षक उनकी प्रतिभा की आशा को उपेक्षा के मोटे आवरण में सतत आच्छादित किए रहे, और उनकी काव्यकला को सदैव देखा-अनदेखा करते रहे। निस्सन्देह ही यह मनोवृत्ति किसी भी सवेदनशील मनोपी की दृष्टि में साहित्य जगत् के लिए हितकर नहीं हो सकती। क्योंकि किसी भी कलाकार की कला को उसकी व्यक्तिगत धार्मिक आस्था के परिवेश से नहीं घेरना चाहिए।

हमारा यह शोधग्रन्थ जहाँ एक ओर संस्कृत साहित्य की गद्यात्मक विधा के एक महान् साहित्यकार, जिसका मूल्याङ्कन आज तक या तो उपेक्षित रहा है या फिर अन्यायग्रस्त रहा है, की सर्जनाशील साहित्यिक प्रतिभा को समीक्षा के क्षेत्र में याथातथ्येन

१. अखण्डदण्डकारण्यभाज प्रचुरवर्णकात् ।
 व्याघ्रादिव समाघ्रातो गद्याद्व्यावर्तते जन ॥
 वर्णयुक्ति दधानापि स्निग्धाञ्जनमनोहराम् ।
 नातिश्लेषघना श्लाघा कृतिलिपिरिवाश्रुते ॥
 अश्रान्तगद्यसन्ताना श्रोतृणा निर्विदे कथा ।
 जहाति पद्यप्रचुरा चम्पूरपि कथारसम् ॥
 सत्कथारसबन्धेषु निबन्धेषु नियोजिता ।
 नीचेष्विव भवन्त्यर्था प्रायो वैरस्यहेतव ॥

—तिलकमञ्जरीकथा, नि० सा० प्रे० १९३८,
 प्रस्तावना भाग श्लोक १५-१८

२. काव्य तदपि किं वाच्यमवाञ्चि न करोति यत् ।
 श्रुतमात्रममित्राणा वक्त्राणि च शिरसि च ॥

—तिलकमञ्जरीकथा, प्रस्तावना भाग, श्लोक १२

- ३ (क) स्वादुता मधुना नीता पशूनामपि मानसम् ।
 मदयन्ति न यद्वाच किं तेऽपि कवयो भुवि ? ॥

—वही, श्लोक ११

- (ख) केचिद्वचसि वाच्येऽन्ये केऽप्यशून्ये कथारसे ।
 केचिद्गुणे प्रसादादौ धन्या सर्वत्र केचन ॥

—वही, श्लोक ३७

प्रकट करेगा, वहाँ दूसरी और सस्कृत साहित्य में आधुनिक औपन्यासिक विधा की सत्ता को भी सिद्ध करेगा। फलस्वरूप सस्कृतेतर साहित्य के भी विद्वानों की दृष्टि में सस्कृत की गद्यात्मक विधा का मूल्य बढ़ेगा। इतना ही नहीं, बल्कि सुबन्धु की जटिल एवं बाण की अनियन्त्रित शैली से त्रस्त हुए साहित्यकार एवं सहृदय पाठक को कथा के क्षेत्र में सरस, सुबोध, कौतूहलपूर्ण एवं रोचक भाषाशैली की उपलब्धि भी होगी, जिसके प्रचार से सस्कृत भाषा की दुरूहता भी दूर हो सकेगी।

आज सस्कृत साहित्य की गद्यविधा में बाणभट्ट का साम्राज्य है। उनकी कादम्बरी के नशे में सभी समालोचक झूम रहे हैं, पर उन्हें पता नहीं है कि कादम्बरी के अलावा भी कुछ है, जो उन्हें अधिक आर्वाजित कर सकता है; और वह है श्री धनपाल की 'तिलकमञ्जरीकथा'। कादम्बरी यदि नशा है तो तिलकमञ्जरी टॉनिक है; जिससे लाभ ही लाभ है, हानि कुछ भी नहीं। दरअसल देखा जाए तो तिलकमञ्जरीकथा में कादम्बरी कथा के गुण तो सभी मिलेंगे, पर दोष एक भी नहीं। इसके साथ ही साथ उसमें धनपाल का अपना बहुत कुछ है जो उसे कथाकाव्य की कसौटी पर खरा उतार देता है। अतः आज के इस औपन्यासिक युग में सस्कृत साहित्य की कथाकाव्यात्मक विधा का गौरव बढ़ाने में तिलकमञ्जरीकथा का यह आधुनिक समीक्षात्मक अध्ययन कादम्बरीकथा के समीक्षात्मक अध्ययन से कहीं अधिक उपयोगी सिद्ध होगा।

धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में चित्रकला, मूर्तिकला और वास्तुकला का भी प्राजल स्वरूप देखने को मिलता है। अतः मेरा विश्वास है कि यह शोधग्रन्थ केवल कथा-साहित्यकारों के लिए ही नहीं, बल्कि चित्रकारों, मूर्तिकारों और वास्तुकारों के लिए भी महत्त्वपूर्ण सिद्ध होगा।

इस दिशा में किए गए प्रयत्न एवं उनकी अपर्याप्तता

यद्यपि कुछ विद्वानों ने महाकवि धनपाल एवं उनकी तिलकमञ्जरीकथा को समझने की चेष्टाएँ की हैं, लेकिन उन्हें सफलता प्राप्त नहीं हुई है। क्योंकि उनकी वे चेष्टाएँ छुट-पुट ही हैं, उनमें पूर्णता नहीं है। ऐसे विद्वानों में प्रभावकचरितकार श्री प्रभाचन्द्रसूरि, प्रबन्धचिन्तामणिकार श्री मेरुतुङ्गाचार्य, पण्डित प्रभुदासवेचरदास, मुनिराज श्रीसुशीलविजय, श्रीदक्षविजयगणि, श्रीनाथूरामप्रेमी तथा श्रीभवदत्तशास्त्री उल्लेखनीय हैं।

श्रीप्रभाचन्द्रसूरि ने अपने 'प्रभावकचरित' नामक प्रबन्धकाव्य में 'महेन्द्रसूरि-प्रबन्ध' नामक प्रबन्ध में धनपाल की जीवनचर्या एवं साहित्यिक सम्पदा का परिचयमात्र दिया है। इसी प्रकार श्रीमेरुतुङ्गाचार्य ने भी अपने 'प्रबन्धचिन्तामणि' नामक प्रबन्धग्रन्थ में 'धनपाल पण्डित प्रबन्ध' नामक प्रबन्ध में धनपाल की जीवनी एवं साहित्यिक प्रतिभा का परिचय कराया है। पण्डित प्रभुदास वेचरदास ने एक 'तिलकमञ्जरीकथासारांश' नामक छोटी-सी पुस्तक लिखी है। उसकी भूमिका में उन्होंने धनपाल के जीवन से सम्बन्धित कुछ ऊहापोह कर लिया है। मुनिराज श्रीसुशीलविजय ने भी गुजराती भाषा में एक छोटी-सी पुस्तिका लिखकर धनपाल की जीवन गाथा को प्रस्तुत करने का प्रयत्न

किया है। उनकी इस पुस्तिका का आधार श्रीप्रभाचन्द्रसूरिकृत प्रभावकचरित एव पंडित प्रभुदासवेचरदासकृत तिलकमञ्जरीकथासाराश की भूमिका ही है। श्रीदक्षविजयगणि ने विजयलक्ष्मणसूरीश्वर ज्ञानमन्दिर, बोटार्द (सौराष्ट्र) से प्रकाशित हुई तिलकमञ्जरी-कथा की संस्कृत भाषा में जो भूमिका लिखी है, उसी में उन्होंने थोड़ा-सा परिचय धनपाल की साहित्यिक प्रतिभा का भी दे दिया है। स्मरण रहे कि यह प्रकाशन अभी अपूर्ण ही है। अब आते हैं श्रीनाथूगामप्रेमी। इन्होंने हिन्दी भाषा में 'जैनसाहित्य और इतिहास' नामक एक ग्रन्थ लिखा है। उसमें एक स्थान पर, अति संक्षेप में, एक पृष्ठ पर धनपाल का परिचयमात्र दिया गया है। श्रीभवदत्तशास्त्री ने निर्णयसागर प्रेस, बम्बई से सन् १९३८ में प्रकाशित हुई तिलकमञ्जरीकथा की संस्कृत भूमिका लिखते हुए धनपाल का कुछ परिचय दिया है जो श्रीमेरुतुङ्गाचार्यकृत प्रबन्धचिन्तामणि पर आधारित है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि उपर्युक्त सभी विद्वानों के प्रयत्न नितरा सक्षिप्त हैं। उनमें मात्र परिचयात्मकता तो है, पर समीक्षात्मक परिशीलन का अभाव है। फलस्वरूप धनपाल की साहित्यिक प्रतिभा, जो तिलकमञ्जरीकथा के रूप में प्रतिबिम्बित हुई है, का समूचा एव सुव्यवस्थित मूल्याङ्कन अछूता ही रह गया है।

प्रस्तुत शोधकार्य की प्रेरणा का स्रोत

मुझे संस्कृत साहित्य का इतिहास लिखने वाले कुछ पाश्चात्य एव पौरस्त्य विद्वानों के इतिहास ग्रन्थों में धनपालकृत तिलकमञ्जरीकथा का अतीव सूक्ष्म परिचय पढ़ने को मिला। इसी प्रसंग में उसकी 'कादम्बरीकथा' से हीनता सूचक कुछ तुलना भी पढ़ने को मिली। सोचा कि यह कौन-सी कथाकृति है जो कादम्बरीकथा के समानान्तर भावों पर आधारित है? इसे पढ़ा क्यों न जाए? पर पुस्तक (तिलकमञ्जरीकथा) के अभाव में मेरी यह इच्छा मन के एक कोने में आई गई ही गई। सयोगवश एक दिन डी० एस० बी० गवर्नमेण्ट कालेज, नैनीताल के मुख्य पुस्तकालय के संस्कृत सेक्शन में धुणाक्षरन्याय से तिलकमञ्जरीकथा की एक प्रति देखने को मिल गई। यह प्रति निर्णय-सागर प्रेस, बम्बई से सन् १९३८ में प्रकाशित हुई थी। मेरी पुरानी इच्छा फिर से नई हो गई। पुस्तक को आद्योपान्त पढ़ा, तो विदित हुआ कि इतिहास लेखकों ने न तो धनपाल के साथ न्याय किया है और न ही उनकी तिलकमञ्जरीकथा के साथ। उन्होंने तो उसे शायद बिना पढ़े ही अपनी आग्रहपूर्ण आलोचना का शिकार बना लिया है। तभी तो वे उसके प्रमुख पात्रों के भी सम्बन्धों को समझने में भूल कर गए हैं। उन्हें तो उसके नायक के नाम की भी सही जानकारी नहीं हो सकी है।

यह कटुसत्य मुझे बड़े आश्चर्य एव दुःख के साथ प्रकट करना पड़ रहा है कि भारत के मूर्धन्य मनीषियों ने भी तिलकमञ्जरीकथा को स्वयं पढ़कर समझने की कोशिश नहीं की है, वे केवल पश्चिमी विद्वानों की ही धारणा को दुहराते रहे हैं।

धनपाल की साहित्यिक प्रतिभा के साथ किया गया यह उपेक्षापूर्ण अन्याय मुझे अच्छा नहीं लगा। मैंने अनुभव किया कि आज के औपन्यासिक युग के पाठकों एव समीक्षकों के लिए अद्यावधि उपेक्षित इस तिलकमञ्जरीकथा का औपन्यासिक परिवेश

मे किया गया अपेक्षित समीक्षात्मक अध्ययन अवश्य ही एक नया उपहार होगा। बस फिर क्या था, मैं आगरा विश्वविद्यालय की शोधोपाधि समिति से आज्ञा लेकर इस शुभकार्य में हृदय से जुट गया, और उसका परिणाम आपके समक्ष है।

शोध ग्रन्थ पर विहग दृष्टि

प्रस्तुत ग्रन्थ को नौ अध्यायों में समाप्त किया गया है। छठे, आठवें और नवें अध्याय को छोड़कर प्रत्येक अध्याय को दो-दो सोपानों में विभक्त किया गया है। इन सभी अध्यायों का पृथक्-पृथक् प्रतिपाद्य विषय इस प्रकार है—

प्रथम अध्याय के प्रथम सोपान में महाकवि धनपाल के व्यक्तित्व का आधार सहित परिचय दिया गया है। उनके पिता और पितामह, भाई और बहिन, शिक्षा और दीक्षा, पत्नी और सन्तान आदि के सम्बन्ध में जानकारी देते हुए उनके देश एवं काल का, ऐतिहासिक प्रमाणों के आधार पर, निरूपण किया गया है। उन्हें मालव देश के तीन-तीन (सीयक, मुञ्ज और भोज) राजाओं का जो आश्रय एवं आदर प्राप्त था, उसका भी यथासम्भव एवं इतिहास-सम्मत अन्वेषण कर लिया गया है। इसी सन्दर्भ में धनपाल की विद्वत्ता, सहृदयता, दयालुता, निर्भीकता एवं परोक्षदर्शिनी प्रतिभा के भी रोचक, पर सत्य, सस्मरणों की चर्चा कर ली गई है, जो धनपाल के आभ्यन्तर व्यक्तित्व की प्रबल परिचायक है। इसके अतिरिक्त जैनधर्म के सम्बन्ध में धनपाल की विभिन्न विचार-धाराओं का भी सटीक विवरण दिया गया है। क्योंकि धनपाल के जीवन-पथ में जबर-दस्त मोड़ देने का श्रेय जैनधर्म को ही है। यहाँ इस तथ्य से इनकार नहीं किया जा सकता कि यदि धनपाल की मुठभेड़ जैनधर्म से न होती, तो साहित्य के क्षेत्र में उनकी कुछ भी अहमियत न होती। सोपान के अन्त में उनके जीवनदर्शन पर भी प्रकाश डाला गया है, ताकि पाठकों को विदित हो सके कि धनपाल का वैचारिक स्तर क्या-कैसा था ?

प्रथम अध्याय के द्वितीय सोपान में काव्य के दायरे और धनपाल के स्वरो पर विचार कर लिया गया है। इसमें काव्य के शास्त्रीय स्वरूप पर प्रकाश डालने के लिए सर्वप्रथम संस्कृत समीक्षक भरत, भामह, दण्डी, वामन, कुन्तक, भोज, मम्मट, हेमचन्द्र, विद्यानाथ, जयदेव, विश्वनाथ एवं पण्डितराज जगन्नाथ की काव्यपरिभाषाओं पर प्रकाश डाला गया है। इसी सन्दर्भ में पाश्चात्य समीक्षक अरस्तू, सर पी० सिडनी, वर्ड्सवर्थ, पी० वी० शैले और डॉ० जानसन के विचारों को भी प्रस्तुत किया गया है। इस सन्दर्भ में छोड़ा हिन्दीसमीक्षकों को भी नहीं है। चिन्तामणि, कुलपति, श्रीपति, सोमनाथ, महावीरप्रसाद द्विवेदी, रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुन्दरदास, गुलाबराय, जयशंकरप्रसाद, महादेवी वर्मा, नन्ददुलारे बाजपेयी, एवं डॉ० राकेश की काव्य-स्वरूप विषयक मान्यताओं को उद्धृत किया गया है। तत्पश्चात् नीरक्षीरविवेक से इन सभी उपर्युक्त विद्वानों की काव्यपरिभाषाओं को समीक्षा के निकष पर कसते हुए उनके गुण दोषों का आकलन किया गया है। फलस्वरूप सबका समन्वय करते-करते एक नई काव्य परिभाषा को अभिव्यक्ति मिल गई है।

काव्य परिभाषा का अनुशीलन करने के बाद काव्य के प्रमुख भेदों का सङ्कलन

करते हुए हम गद्यकाव्य के स्वरूप एवं वैशिष्ट्य के विश्लेषण में प्रवृत्त हुए हैं। साथ ही साथ गद्य साहित्य की दो प्रमुख विधाओं—कथा और आख्यायिका—में भी भेदक रेखा खींचने का प्रयत्न किया है। इस प्रकरण के स्पष्टीकरण हेतु भामह, दण्डी, मट्ट आदि प्राचीन आचार्यों के अभिप्रायों की निष्पक्ष किंवा आग्रहमुक्तिपूर्वक समीक्षा करने अपना अभिमत प्रकट किया है। इसी सन्दर्भ में संस्कृत के कतिपय प्राचीन गद्यकाव्यकारों की जानकारी के साथ ही साथ हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल के गद्यकाव्यस्वरूपविषयक विचारों की व्याख्या आ गई है, जो प्राकृत विषय से चोली-दामन जैसा सम्बन्ध बनाए हुए है। तत्पश्चात् सोपान के अन्तिम चरण में धनपाल की सभी रचनाओं की सूची प्रस्तुत करके उनकी प्रमुख कृति तिलकमञ्जरीकथा का प्ररोचनात्मक संक्षिप्त परिचय देकर सुधी पाठकों की तद्विषयक जिज्ञासा को जागरित किया गया है।

द्वितीय अध्याय के प्रथम सोपान में कथाकाव्य (उपन्यास) के प्रमुख तत्त्व 'कथानकतत्त्व' का विश्लेषण किया गया है। इस प्रकरण में भी हमने अपने विचारों को उदार अभिव्यक्ति देनी चाही है। इसके लिए केवल संस्कृत साहित्य के भरत, धनञ्जय, रामचन्द्रगुणचन्द्र, विश्वनाथ, सर्वेश्वराचार्य आदि मनीषियों की ही नहीं, बल्कि हिन्दी जगत् के डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, डॉ० भगीरथमिश्र, डॉ० प्रतापनारायण टण्डन, डॉ० सुरेश सिनहा, श्रीपदुमलालपन्नालाल वक्शी आदि, तथा पाश्चात्य जगत् के श्री ई० एम० फास्टर, श्री डब्ल्यू० एच० हडसन, श्री इडविन म्योर आदि विद्वानों की भी विचारधारा का परिशीलन करके निष्कर्ष निकालने का प्रयत्न किया है। यथास्थान अपनी अनुभूतियों एवं सचेतनाओं को भी लिख देने का लोभ सवृत नहीं कर पाया हूँ। कथानक का स्वरूप कैसा होता है? कथाकाव्य में उसका क्या महत्त्व है? उसकी मौलिक विशेषताएँ क्या होती हैं? उसके कितने वर्गभेद हो सकते हैं? आदि-आदि नैसर्गिक जिज्ञासाओं का समीक्षात्मक समाधान प्रस्तुत करने में हमने, अपनी समझ से तो, कोई प्रमाद नहीं किया है। इसके बाद उपन्यास के कथानक में नाटकीय तत्वों की औचित्य को सिद्ध करते हुए आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति और फलागम नामक पाँच अवस्थाओं, जिन्हें पाश्चात्य मनीषी क्रमशः इनीशियल इन्सिडेण्ट, राईजिंग एक्शन, क्लाइमेक्स, फॉलिग्वु एक्शन और कन्क्लूजन के नाम से जानते हैं, के स्वरूप पर शास्त्र-सम्मत प्रकाश डालकर आलोच्यकृति तिलकमञ्जरीकथा में उनकी यथास्थान स्थिति को स्पष्ट किया है। इसी सन्दर्भ में बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य नामक पाँच अर्थप्रकृतियों का भी तिलकमञ्जरीकथा में अन्वेषण कर लिया गया है।

इसी अध्याय के द्वितीय सोपान में सबसे पहिले तिलकमञ्जरीकथा का सारांश प्रस्तुत किया गया है। सम्भव है कि यह सारांश कलेवर की दृष्टि से कुछ लम्बा-चौड़ा प्रतीत हो। लेकिन पाठकों को भ्रान्तिरहित एवं सरससुविधापूर्वक अविकल कथावस्तु समझने में अवश्य ही सहायक सिद्ध होगा। सारांश के प्रस्तुतीकरण में भाव श्री धनपाल के ही है, भाषा हमारी है। इसके बाद यह विचार किया गया है कि धनपाल ने 'तिलकमञ्जरीकथा' के कथानक में कौतूहल की सर्जना एवं रक्षा करने में कहाँ तक सफलता प्राप्त की है? और इसमें कोई सन्देह नहीं रहा है कि कौतूहल के निर्वाह से वह शत-

प्रतिशत सफल रहे हैं। आगे चलकर मुख्य-कथा एवं सहायक-कथाओं के उपकार्य-उपकारक भाव पर सूक्ष्मेक्षिकया समीक्षा प्रस्तुत की गई है, जिसमें धनपाल खरे उतरे हैं। तत्पश्चात् यह समझने का प्रयत्न रहा है कि तिलकमञ्जरीकथा में कथानक की विशेषताओं का समावेश है या नहीं? और खुशी है कि इस दृष्टि से भी हमें धनपाल की ओर से निराश नहीं होना पड़ा है। इसके बाद तिलकमञ्जरीकथा के कथानक का आधार खोजने का प्रयत्न किया गया है; और फिर उसमें मौलिकता एवं आध्यात्मिकता की प्रतीति का विश्लेषण करते हुए सोपान को समाप्त कर दिया गया है।

तृतीय अध्याय में तिलकमञ्जरीकथा के पात्रों की समीक्षा है। इसके प्रथम सोपान में पौरस्त्य एवं पाश्चात्य मनीषियों की पात्र-विषयक मान्यताओं को दृष्टिकोण में रखते हुए पात्रों का विभिन्न पहलुओं से वर्गीकरण प्रस्तुत किया गया है। तत्पश्चात् द्वितीय सोपान में तिलकमञ्जरीकथा के प्रमुख-प्रमुख पात्रों के बाह्य एवं आभ्यन्तर व्यक्तित्व को चित्रित किया गया है, जो धनपाल के पात्रचरित्राभिव्यजनकौशल को भी प्रकट कर देता है।

चतुर्थ अध्याय में तिलकमञ्जरीकथा के भावपक्ष एवं कलापक्ष पर सिंहावलोकन किया गया है। इसके प्रथम सोपान में भावपक्ष की मीमांसा है, जिसमें सबसे पहले कविता के भावपक्ष के स्वरूप एवं महत्त्व पर प्रकाश डाला गया है; और फिर उसके बाद रसानुभूति की प्रक्रिया का मनोवैज्ञानिक परिचय एवं सोदाहरण दिग्दर्शन करा दिया गया है। इसके बाद हम तिलकमञ्जरीकथा के अङ्गी रस एवं अङ्ग रसों की अभिव्यजना पर उदाहरण सहित विचार करने में प्रवृत्त हो गए हैं, और हमने पाया है कि धनपाल अपने प्रतिपाद्यविषयोपयोगी रसों की अभिव्यजना करने में सफल रहे हैं। इसी सन्दर्भ में तिलकमञ्जरीकथा में अभिव्यजित सभी रसों के विभाव अनुभाव और व्यभिचारिभावों की अभिव्यक्ति पर भी विश्लेषण कर लिया गया है। साथ ही साथ तिलकमञ्जरीकथा में उपलब्ध होने वाली भाव, रसाभाव, भावाभास, भावोदय, भावशान्ति, भावसन्धि एवं भावशबलता की अभिव्यजना को भी उपेक्षित नहीं किया गया है। इस प्रकार धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा के भावपक्ष की गवेषणा एवं उसकी अभिव्यक्ति में सर्वाङ्गीणता लाई गई है।

इस अध्याय का द्वितीय सोपान कलापक्ष से सम्बन्धित है। आरम्भ में कलापक्ष का स्वरूप क्या है? उसकी सीमा क्या है? और उसके भेद कितने हैं? इत्यादि प्रश्नों का समाधान देने का प्रयत्न किया गया है। तत्पश्चात् भाषा-शैली, गुण, अलङ्कार और छन्द की दृष्टि से तिलकमञ्जरीकथा की शास्त्रीय समीक्षा की गई है, जिससे पता चलता है कि काव्यकला के इन सभी पहलुओं की दृष्टि से तिलकमञ्जरीकथा एक सफल कथाकृति है। इसमें भाषा का आर्जवसहित प्रवाह, शैली का रोचक आकर्षण, गुणों का अमन्द संयोग, अलङ्कारों की आनुपातिक अङ्कार और छन्दों की मनोमोहक लयात्मकता—कुल मिलाकर ये सब पाठकों के मनोमस्तिष्क पर एक अमिट छाप छोड़ जाते हैं। तत्पश्चात् पात्रों के सवाद, अन्तर्द्वन्द्व, देशकाल और वाग्वैदध्य की दृष्टि से भी तिलकमञ्जरीकथा का निष्पक्ष मूल्याङ्कन किया गया है। स्मरण रहे कि इन सभी प्रकरणों में आग्रहमुक्त

होकर ही विश्लेषण किया गया है। जहाँ कहीं भी कमी दिखाई दी है, वहाँ उसे अद्यय्य ही उल्लिखित कर दिया गया है। पर ऐसे स्थल हैं बहुत ही कम।

पाँचवें अध्याय में हमने धनपाल की वर्णनकुशलता का निरूपण किया है। यह अध्याय भी दो सोपानों में विभक्त है। प्रथम सोपान में धनपालकृत प्राकृतिक सम्पदा की अभिव्यक्ति को दर्शाया गया है। इसमें सबसे पहले काव्य में प्रकृति-चित्रण के महत्त्व पर विचार करते हुए धनपाल के प्रकृति-प्रेम पर प्रकाश डाला गया है। तदनन्तर उनकी तिलकमञ्जरीकथा में वर्णन का विषय बने हुए पातालरपर्णी मगुद्र का, गगनचुम्बी पर्वतों का, त्रियावान जगलो का, सरयूतीरवर्ती सुरम्य उपवन का, विम्मयाघायक एव आह्लाद-वर्धक अदृष्टपारसरोवर का, मनोरम कल्पवृक्षवन का, तुनहरे प्रभात का, ज्ञान्त सन्ध्या का तथा वर्षा और वसन्त का वर्णन करके धनपाल की परिकल्पनात्मक प्रतिभा को गुधी पाठकों के समक्ष लाने का रोचक प्रयास किया गया है। इन सभी सन्दर्भों में भी हमारी केवल समीक्षाशील भाषा ही है, परिकल्पनाएँ तो धनपाल की ही हैं।

इसी अध्याय के द्वितीय सोपान में धनपाल की वैकृतिक (कृत्रिम) वस्तु-वर्णन-कला का परखने की कोशिश की गई है। आरम्भ में वस्तु-वर्णन के स्वरूप पर विचार कर लिया गया है, साथ ही साथ वस्तु-वर्णन के प्रति धनपाल की रुचि की ओर भी सकेत कर दिया गया है। तदुपरान्त तिलकमञ्जरीकथा में वर्णित अयोध्या और काशी नगरियों के कामरूप देश के, सिद्धायतन के नाम से प्रख्यात जैनमन्दिरों के, जिनेन्द्र प्रतिमाओं के, नारियों की चारुता एव चेष्टाओं के, नौका द्वारा की गई समुद्रीय यात्रा के तथा युद्ध के वर्णनों का नमूना प्रस्तुत करके धनपाल की वर्णन-कला कुशलता का विश्लेषण करके सोपान की इतिथी की गई है।

ग्रन्थ के छठे अध्याय में तिलकमञ्जरीकथा में चित्रित हुई तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक एव राजनैतिक स्थिति का विद्गवावलोकन किया गया है। कहते हैं कि साहित्य समाज का दर्पण होता है। यह कथन धनपाल की साहित्य-साधना पर भी होने पूर्णतः चरितार्थ होता हुआ दिखाई दिया है। उन्होंने प्रयत्न तो नहीं किया, किन्तु फिर भी सामाजिक, सांस्कृतिक एव राजनैतिक चेतनाओं की अभिव्यजना उनकी कृति में पर्याप्तरूपेण हो गई है। हाँ, आर्थिक चेतना अवश्य ही कुछ उपेक्षित है।

सातवाँ अध्याय धनपाल के साहित्यिक आदान-प्रदान के लेखा-जोखा से संबंधित है। यह भी दो सोपानों में विभक्त है। पहले सोपान में धनपाल पर उनके पूर्ववर्ती साहित्यकारों (विशेष रूप से कथाकाव्यकारों) का प्रभाव दिखाया गया है। सोपान के पूर्वार्द्ध में आदान-प्रदान के स्वरूप एव प्रकारों पर प्रकाश डाला गया है। इस सन्दर्भ में हमने आनन्दवर्द्धन, राजशेखर, ब्रिह्मण और पण्डितराज जगन्नाथ के विचारों की निष्पक्ष समीक्षा करते हुए साहित्यिक आदान-प्रदान की औचित्य की शास्त्रीय मान्यता को उजागर किया है। तत्पश्चात् गुणादय, सुवन्धु, बाणभट्ट और दण्डी के कथाकाव्यों का धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा पर जो भाषात्मक, भावात्मक किवा कलात्मक प्रभाव पड़ा है, उसका तुलनापूर्वक सोदाहरण निरूपण किया है।

इस अध्याय के दूसरे सोपान में धनपाल का परवर्ती साहित्यकारों (विशेष रूप

से कथाकाव्यकारो) पर प्रभाव दिखाया गया है। इनमें चार साहित्यकार (पल्लीपाल धनपाल, पण्डित लक्ष्मीधर, श्री पद्मसागर और श्रीकृष्णमाचार्य) तो ऐसे हैं जिन पर धनपाल का जबर्दस्त प्रभाव है। इन लोगों ने तिलकमञ्जरीकथा की कथावस्तु को तो पूरा का पूरा अपना ही लिया है, साथ ही उसकी भाषा और उद्भावनाओं को भी कहीं-कहीं ले लिया है। इनके अतिरिक्त विश्वेश्वर पाण्डेय, अम्बिकादत्त व्यास, शङ्कर लाल, रङ्गनाथ दीक्षित तथा श्रीकृष्ण शर्मा की भी कथाकृतियों में झलकने वाले धनपाल के प्रभाव का सोदाहरण एवं तुलनात्मक प्रस्तुतीकरण करके उनकी तिलकमञ्जरीकथा की महत्ता एवं उपादेयता को ध्वनित किया गया है।

आठवें अध्याय में हमारा प्रयत्न रहा है कि तिलकमञ्जरीकथा को आधुनिक उपन्यासकला के परिप्रेक्ष्य में परखा जाय। इसके लिए हमने आरम्भ में उपन्यास के स्वरूप एवं भेदों को अभिव्यक्ति दी है। इस अध्याय में पाठकों को हम यह विश्वास दिला सके हैं कि तिलकमञ्जरीकथा को भी उपन्यास (साहित्यिक उपन्यास) की लोकप्रिय साहित्यविधा में गिना जाना चाहिए। इतना ही नहीं, बल्कि आज के उपन्यासों में फिल्मोकरण की योग्यता एवं प्रवृत्ति को देखकर हमने तिलकमञ्जरीकथा को फिल्माङ्कन की दृष्टि से भी परखा है, और पाया है कि वह किसी कुशल निर्देशक के निर्देशन में सिनेमा स्टेज पर बड़ी रोचकता के साथ फिल्मायी भी जा सकती है।

अब आता है नवम अध्याय। यह अन्तिम अध्याय है। इसमें आरम्भ में ग्रन्थ का उपसंहार किया गया है। इस सन्दर्भ में यह विचार किया गया है कि धनपाल की संस्कृत साहित्य को क्या देना है? उन्होंने तिलकमञ्जरीकथा के माध्यम से साहित्यकारों को क्या संदेश देना चाहा है? उनका और उनकी तिलकमञ्जरीकथा का संस्कृत साहित्य में क्या स्थान है? हमने अपने शोध-ग्रन्थ की अभिव्यक्ति को ध्यान में रखते हुए उपर्युक्त तथ्यों पर निष्पक्ष विहंगावलोकन किया है। फलस्वरूप हम कह सकते हैं कि "तिलकमञ्जरीकथा संस्कृत गद्य साहित्य की कादम्बरीकथा के समान ही एक अमूल्य निधि है, बल्कि अधुनातन औपन्यासिक शिल्प की दृष्टि से तो यह उससे बढ़कर भी है। धनपाल ने इसमें भावपक्ष एवं कलापक्ष का जो समन्वय कर दिखाया है वह अन्य किसी भी कथाकृति में उपलब्ध नहीं होता है। एक नहीं, बल्कि दो-दो कथानकों का अमन्द प्रवाह, भाषा की प्रासादिकता, भावों की सरसता और भव्यता, परिकल्पनाओं का आकर्षक इन्द्रजाल, शैली की रंगीन चमक, अलङ्कारों की मोहनी खनक तथा बीच-बीच में आए हुए उत्कृष्ट छन्दों की रागिनी—इन सबके आनुपातिक एवं परस्परपकारक मज्जुल सम्प्रयोग से धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा को एक सर्वाङ्गसुन्दर तथा प्राणवती रचना के रूप में प्रस्तुत किया है।

अन्त में चार परिशिष्ट भी दिए गए हैं। इनमें से प्रथम परिशिष्ट में धनपाल की अन्य रचनाओं के प्रतिपाद्य विषय का समीक्षात्मक परिचय दिया गया है। साथ ही साथ इस सम्भावना पर भी विश्वास किया गया है कि धनपाल ने अपनी इन रचनाओं की सर्जना उसी क्रम से की होगी, जिस क्रम से ये यहाँ वर्णित हैं।

दूसरे परिशिष्ट में सूक्तियों की उपयोगिता पर संकेत करके धनपाल के साहित्य

मे उपलब्ध होने वाली पचपन सूक्तियों का सङ्कलन किया गया है। ये सूक्तियाँ धनपाल की प्रौढ एव निभ्रान्त विचारधारा की परिचायक हैं। तीसरे परिशिष्ट में अन्य विद्वानों या साहित्यकारों द्वारा धनपाल के विषय में कहे गए प्रशंसापरक वचनों का संग्रह किया गया है, और चतुर्थ परिशिष्ट में सहायक ग्रन्थों की सूची देकर ग्रन्थ को समाप्त कर दिया गया है।

प्रस्तुत ग्रन्थ के, अथ से लेकर इति तक, पढ़ने से यह तथ्य हथेली पर रक्ते हुए आमलक के समान स्पष्ट हो जाएगा कि धनपाल एक उत्कृष्ट कौटिल्य के कथाकाव्य (उपन्यास) कार थे। हृदयपक्ष एव बुद्धिपक्ष का मजुल समन्वय करने का उन्हें बहुत ही अच्छा अनुभव था। उनकी लेखनी में बुद्धि नर्तकी को हृदय की रागिनी के स्वरों से बाँध रखने की अद्भुत क्षमता थी। फलस्वरूप उनकी तिलकमञ्जरीकथा संस्कृत साहित्य की गद्यात्मक विधा की निस्सन्देह ही एक उत्तम कृति है। उसे आज का भी पाठक निश्चय ही पसन्द करेगा। साम्प्रदायिकता के सङ्कीर्ण दायरे अथवा आलस्य की घुन्ध में फँसे हुए संस्कृत के समालोचकों ने धनपाल की आज तक जो उपेक्षा की, सो की; पर अब उन्हें चाहिए कि वे धनपाल के इस अभिनव मूल्याङ्कन का समादर करें; और धनपाल को तथा उनकी कृति तिलकमञ्जरीकथा को संस्कृत साहित्य की एक अभिनन्दनीय उपलब्धि समझने में अब जरा भी सङ्कोच नहीं करें।

प्रस्तुत शोध-ग्रन्थ की अनुसन्धान शैली

हमने अपने इस शोध-ग्रन्थ में न तो कुछ अमूल लिखा है, और न कुछ अनपेक्षित कहा है। इसमें हमने जो कुछ भी लिखा है उसका आधार है, और जो कुछ भी कहा है वह आवश्यक है। हमने प्रयत्न किया है कि अपने प्रत्येक प्रतिपाद्य विषय एव उपविषय का पहले शास्त्रीय विश्लेषण करें, तत्पश्चात् उसी भाव-भूमि पर आलोच्य कृति तिलकमञ्जरीकथा की समीक्षा करें। इसके लिए हमने संस्कृत साहित्य के अतिरिक्त हिन्दी तथा पाश्चात्य समीक्षकों की कृतियों का भी जी भर के उपयोग किया है।

यह ठीक है कि हमारे शोध-ग्रन्थ का विषय एक हजार साल पहले का है। किन्तु उसे परखने वाली हमारी बुद्धि और आँखें आधुनिक हैं। हमारा प्रयत्न रहा है कि हम अपने अतीत को वर्तमान से मिलाकर देखें, और यह समझने की कोशिश करें कि क्या सचमुच ही हमारा अतीत 'आउट ऑफ डेट' है? यदि नहीं है तो उसे हम वही प्यार दें जो हम अपने वर्तमान को देते हैं। यदि हम उसे प्यार नहीं दे सकते तो आदर तो अवश्य ही दें। इसके लिए हमें चाहिए कि हम देश, काल एव सम्प्रदाय की भावना-शृङ्खलाओं से अपने-आप को मुक्त रखें।

प्रस्तुत शोध-ग्रन्थ की भाषा

हमारे संस्कृत प्रेमी कुछ हितैषियों की इच्छा थी कि हम संस्कृतनिष्ठ हिन्दी में लिखें क्योंकि हम संस्कृत के शिक्षक हैं, और हमारा शोध-विषय भी संस्कृत से सम्बद्ध है। लेकिन हमें उनकी यह बात जँची नहीं।

हम चाहते हैं कि हमारे शोध-ग्रन्थ को पढ़ने और समझने में पाठको को अलग-अलग श्रम न करना पड़े। वे इधर पढ़ते जाएँ और उधर अर्थ चट से उनकी समझ में अपने आप घर करता जाए। हमारे विचार केवल प्रबुद्ध पाठको तक ही सीमित न रहे, वे सामान्य पाठकों के भी अन्तस्तल को छू सकें। तभी तो हमारे धनपाल और उनकी तिलकमञ्जरीकथा की अधिकाधिक ख्याति हो सकेगी। इसके लिए हमने यह परमावश्यक समझा कि हमारी भाषा एव शैली इतनी सुबोध एव इतनी रोचक होनी चाहिए कि वह सामान्य पाठको के भी दिल और दिमाग को प्रभावित कर सके। कहना न होगा कि ऐसी भाषा (हिन्दी) में न केवल उर्दू के ही, बल्कि अंग्रेजी भाषा के भी प्रचलित शब्दों का समावेश, कम से कम आज के इस परिवेश में स्वाभाविक ही है।

इसके अलावा हमारे शोध-ग्रन्थ का विषय भी तो औपन्यासिक विधा से ही सम्बद्ध है। सभी जानते हैं कि यह विधा विद्वान् पाठको को ही नहीं, बल्कि सामान्य पाठको को भी वेहद पसन्द है। इस दृष्टि से भी हमें अपने शोध-ग्रन्थ की भाषा एव शैली 'सर्वजन-बोधाय' एव 'सर्वजनसुखाय' बनानी पड़ी है। भला सोचिए भी तो सही, केबरे नर्तकी क्या कभी बनारसी साड़ी में अपना नृत्तकौशल दिखा सकती है? जाहिर है कि हरगिज नहीं। तो भला फिर जनसाधारणप्रिय औपन्यासिक विधा एव औपन्यासिक कृति की समीक्षा में संस्कृत की घनिष्ठ गरिमा से दबी हुई हिन्दी भाषा सामान्य पाठको के मनो-मस्तिष्क तक विचारों को अविकल एव तुरन्त ही कैसे पहुँचा सकती है?

वस, इन्हीं कुछ कारणों से हमने अपने इस शोध-ग्रन्थ की भाषा को निहायत ही सरल एव सुबोध रूप देने का 'रिस्क' लिया है। आशा है कि सहृदय एव सुधी पाठक इस प्रयास को प्रोत्साहन देंगे।

आभार प्रदर्शन

प्रस्तुत शोध-ग्रन्थ के लेखन का निर्देशन हमारे परमादरणीय गुरुवर श्रीलक्ष्मी चन्द्र जी कौशिक (भूतपूर्व अध्यक्ष, संस्कृत विभाग, बरेली कॉलेज, बरेली) ने किया है। इन्होंने अपने उत्कृष्ट वैदुष्य, पारदर्शनी प्रतिभा, दीर्घकालीन अध्यापनानुभव एव शिष्य-वत्सलता से हमें सदैव उपकृत किया है। इस शोध-ग्रन्थ में जो कुछ भी सार एव निखार आया है, यह सब इन्हीं के प्रशस्त पथप्रदर्शन का परिणाम है। हम इनके हृदय से आभारी एव कृतज्ञ हैं।

इनके अतिरिक्त संस्कृत, हिन्दी एव पाश्चात्य साहित्य जगत् के अनेक समीक्षकों की कृतियों से हमें अनुपम सहायता प्राप्त हुई है। अतः हम उन सभी विद्वानों के हृदय से आभारी एव कृतज्ञ हैं।

प्रस्तुत शोध-ग्रन्थ के परीक्षकों का भी मैं हृदय से आभारी हूँ। उन्होंने इस ग्रन्थ को पसन्नता तथा प्रशंसापूर्वक पसन्द करके मुझे संस्कृत साहित्य के समीक्षा-जगत् में साधिकार विचरण करने की सत्प्रेरणा एव सत्स्फूर्ति देकर मेरा महान् उपकार किया है।

मैं अपने कुमार्यु विश्वविद्यालय का भी आभारी हूँ। यहाँ से मुझे इस ग्रन्थ के प्रकाशनार्थ आर्थिक सहायता प्राप्त हुई है, जिसके अभाव में इसका शीघ्र प्रकाशन सम्भव

(वाईस)

नहीं था । इसी सदर्भ मे मै अपने प्रकाशक का भी सस्नेह आभार प्रकट करता हूँ । उन्होंने बडे ही उत्साह के साथ मेरे इस ग्रन्थ के प्रकाशन का भार उदारतापूर्वक अपने ऊपर ले लिया और थोडे ही समय मे बडी ही कुशलता के साथ इस कार्य को सम्पन्न कर लिया ।

अब मैं सहृदय, सुविज्ञ, सुधी पाठको और इस अभिनव शोध-ग्रन्थ के अतराल को और अधिक लम्बा न करके इसे उनके करकमलो मे प्रस्तुत करता हूँ, और आशा करता हूँ कि वे मेरे इस प्रयास को पसन्द करेंगे ।

—हरिनारायण दीक्षित

सस्कृत विभाग,
कुमायूँ विश्वविद्यालय,
नैनीताल (उ० प्र०, भारत) ।

महाकवि धनपाल का जीवनचरित

प्रथम—सोपान

पूर्वज

महाकवि धनपाल के पितामह का जन्म मध्यप्रदेश के 'साकाश्य' नामक प्रसिद्ध नगर में हुआ था।^१ उनका नाम देवपि था। वह ब्राह्मण थे। धनी, दानी और दयालु भी वह बहुत थे। फलस्वरूप दूर-दूर तक उनकी प्रसिद्धि थी। उनके एक पुत्र था, जिसका नाम था सर्वदेव। यह सभी शास्त्रों का मर्मज्ञ था, धार्मिक कार्यों में विशेष रुचि रखता था, साथ ही साथ काव्यनिर्माण में भी वह पर्याप्त कुशल था। वह पूरा महात्मा ही था; लगता था मानो ब्रह्मा का अवतार हो। सुधी पाठको! यह सर्वदेव ही हमारे महाकवि धनपाल का पिता था।^२ यह उज्जयिनी नगरी में रहता था।

भाई-बहिन

धनपाल का एक छोटा भाई था, जिसका नाम था शोभन। यह सुन्दर बहुत था, शायद इसीलिए इसका नाम 'शोभन' रखा गया होगा। यह व्याकरण, दर्शन और साहित्य-विद्या का अच्छा-खासा विद्वान् था; ब्रह्मचारी भी था; और अपने पिता का परमभक्त था। उनकी इच्छा को पूरा करने के लिए यह जीवन भर सच्चा ब्रह्मचारी और सच्चा जैन साधु बनकर रहा। जैन धर्म के चौबीस तीर्थंकरों की वन्दना में इसका लिखा हुआ एक अनुपम स्तुति काव्य मिलता है। शरीर त्याग करते समय शोभन ने अपने बड़े भाई धनपाल से इसकी टीका लिखने का अनुरोध किया था, जिसे धनपाल ने बड़े आदर के साथ पूरा भी किया।^३

धनपाल की एक बहिन भी थी, इनसे छोटी, जिसका नाम था सुन्दरी। यह भी विदुषी थी। धनपाल ने इसी के लिए 'पाइअलच्छीनाममाला' (प्राकृतलक्ष्मीनाममाला) नामक प्राकृतशब्दकोष की रचना की थी।^४ धनपाल अपने इन दोनों भाई-बहिनो को बहुत प्यार करते थे।

शिक्षा-दीक्षा

सर्वदेव के बड़े बेटे धनपाल की बुद्धि बड़ी पैनी थी। उसने अपनी किशोरावस्था में ही सस्कृतवाङ्मय में प्रगाढ़ पाण्डित्य प्राप्त कर लिया था। उसकी तर्क शक्ति एव

काव्यनिर्माणकला अद्भुत थी। वेद, वेदांग, पुराण, धर्मशास्त्र और स्मृतिग्रन्थों में उसकी गहरी पहुँच ही गई थी।

दाम्पत्य

मुनिराज श्री सुशीलविजय^४, श्री दक्षविजयगणि^६ एवं श्री मफतलाल झवेरचन्द्र^७ आदि गुजराती सस्कृत-समीक्षकों की धारणा है कि धनपाल ने एक अति सुन्दर, सुशील, कुलीन और विदुषी विप्रकन्या से अपना विवाह किया था, जिसका नाम था धनश्री। आशा है कि उसके साथ धनपाल का दाम्पत्यजीवन अच्छा बीता होगा।

सन्तान

श्री मेरुतुगाचार्यविरचित 'प्रबन्धचिन्तामणि' नामक ग्रन्थ में 'धनपालप्रबन्ध' को पढ़ने से लगता है कि सन्तान के नाम पर धनपाल के केवल एक कन्या थी। उसका नाम हो सकता है बालपण्डिता हो।^८ मुनिराज श्री सुशीलविजय की अवधारणा है कि उसका नाम तिलकमञ्जरी रहा होगा। तभी तो धनपाल ने अपनी उस इकलौती, दुलारी, प्यारी और विदुषी पुत्री के नाम को अमर करने के लिए अपने 'कथाकाव्य' का नाम 'तिलकमञ्जरी' रखा होगा।^९ पर उनकी यह अवधारणा है चिन्तनीय। क्योंकि सस्कृत गद्यकाव्यकारों में कथानायिका के नाम पर कृति का भी नाम निर्धारित करने की एक अच्छी-खासी प्रथा रही है। अतः मेरी समझ से यह भी तो सम्भव है कि धनपाल ने भी उसी प्रथा से प्रभावित होकर कथानायिका के नाम पर ही अपनी कथाकृति का नाम 'तिलकमञ्जरी' रखा हो।

देश एवं काल

धनपाल मालव देश की नई राजधानी धारानगरी के निवासी थे। कुछ विद्वानों की यह धारणा है कि धनपाल पहिले तो अपने पिता सर्वदेव के साथ उज्जयिनी नगरी में ही रहते थे। पर जब जैनधर्म के आचार्य श्री महेन्द्रसूरि के प्रभाव में आकर सर्वदेव ने, धनपाल की इच्छा के विपरीत, अपने छोटे पुत्र शोभन को जैनसाधु बना दिया तो वह नाराज होकर उज्जयिनी छोड़कर धारानगरी में बस गए थे।^{१०} लेकिन कुछ विद्वान् ऐसे भी हैं जो यह मानते हैं कि सर्वदेव ही अपने सारे परिवार को लेकर धारानगरी में आ बसे थे, और जैनधर्मोपदेशक आचार्य श्री महेन्द्रसूरि से भी उनकी मुलाकात धारा में ही हुई थी।^{११} स्मरण रहे कि 'पाइअलच्छीनाममाला' लिखते समय भी धनपाल ने अपने आपको धारानगरी का ही रहने वाला बताया है।^{१२}

वास्तव में धनपाल ने अपने जीवन के अधिकांश महत्त्वपूर्ण एवं क्रियाशील क्षण राजामुञ्ज और राजा भोज की छत्रच्छाया में ही बिताए थे। इसलिए यह नितरा स्वाभाविक है कि जब तक इन राजाओं की राजधानी उज्जयिनी नगरी में रही होगी तब तक धनपाल भी उज्जयिनी में ही रहे होंगे, और जब इन लोगों ने धारानगरी को अपनी राजधानी बनाया होगा तो यह भी धारा में ही आ गए होंगे। इतिहासविदों का कहना है

कि राजा भोज ने अपनी राजधानी उज्जयिनी से हटाकर धारानगरी में स्थापित कर ली थी।^{१३}

कुछ लेखकों की यह भी परिकल्पना है कि राजा भोज से नाराज होकर धनपाल कुछ दिनों तक सत्यपुर (साचौर) नामक तीर्थस्थान में रहे थे।^{१४} श्री मेस्तुंगाचार्य का कहना है कि उन दिनों वह 'नाणा' नामक किसी गाँव में रहे थे।^{१५} वाद में भोज ने उन्हें प्रसन्न करके फिर से धारानगरी में ही बुला लिया था। इस विश्लेषण से इतना निष्कर्ष तो अवश्य ही निकल आता है कि धनपाल का अधिकांश जीवन धारानगरी में ही व्यतीत हुआ था।

अब मैं महाकवि धनपाल के स्थितिकाल को स्पष्ट करने के लिए यहाँ उन्हीं की रचनाओं से उपलब्ध होने वाले कुछ आवश्यक एवं प्रामाणिक तथ्यों की मीमांसा प्रस्तुत कर रहा हूँ, जो इस प्रकार है—

(क) अपनी 'पाइअलच्छीनाममाला' नामक प्रथम रचना का समय विक्रम संवत् १०२६ उन्होंने स्वयं लिखा है।^{१६} इन दिनों परमार वंश का छठा राजा श्रीहर्ष (देव) (जो सीयक द्वितीय और सिंहभट्ट के नामों से भी जाना जाता था, तथा जो मुञ्ज का पिता था) राज्य कर रहा था।^{१७} धनपाल ने भी मुञ्ज के पिता के, श्रीहर्ष और श्री सीयक, दो नाम बताए हैं (देखिए तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक सं० ४१)।

(ख) धनपाल ने तिलकमञ्जरी कथा की प्रस्तावना के अन्तिम श्लोक में सूचित किया है कि परम विद्वान् राजा श्री मुञ्ज ने उन्हें 'सरस्वती' की उपाधि से गौरवान्वित किया था।^{१८} धनपाल ने इस मुञ्ज का एक और नाम बताया है—वावपतिराज।^{१९} इतिहास लेखकों का कहना है कि परमार वंश में यह द्वितीय वाक्पतिराज है।^{२०} इसका राज्यकाल विक्रम संवत् १०३१ से लेकर १०५० तक अवश्य ही रहा है। क्योंकि एक ओर तो वि० सं० १०३१ और १०३६ में इसके द्वारा लिखे गए दो दानपत्रों की उपलब्धि हो चुकी है^{२१}, और दूसरी ओर श्री अमितगति के 'सुभाषितरत्नसन्दोह' नामक ग्रन्थ की समाप्ति पर यह लिखा मिलता है कि उसने अपने इस ग्रन्थ को राजा मुञ्ज के शासनकाल में विक्रम संवत् १०५० की पौषशुक्लापञ्चमी तिथि को पूरा किया।^{२२}

(ग) धनपाल ने यह भी लिखा है कि उन्होंने अपनी तिलकमञ्जरी कथा की रचना, राजा मुञ्ज के भतीजे, राजा भोज के विनोद के लिए की है।^{२३} इतिहासकारों की धारणा है कि भोज का राज्य-काल वि० सं० १०६६ से लेकर १०९९ तक अवश्य ही रहा है।^{२४} इसी बीच के उसके लिखे हुए दो दानपत्र (जिनमें एक तो वि० सं० १०७६ का लिखा हुआ है और दूसरा वि० सं० १०७८ का है) भी मिले हैं।^{२५} राजा भोज ने अपने 'राजमृगाककरण' नामक ज्योतिषशास्त्र के ग्रन्थ का रचनाकाल, 'शाके वेदार्तुनन्दे' लिखकर, शक संवत् ९६४ बताया है, जो वि० सं० १०९९ में पड़ता है।^{२६} इसके अतिरिक्त राजा भोज के उत्तराधिकारी जयसिंह (प्रथम) का एक दानपत्र मिला है, जो वि० सं० १११२ का लिखा हुआ है।^{२७} इससे स्पष्ट है कि वि० सं० १११२ के पूर्व, वि० सं० ११०० के लगभग, राजा भोज की मृत्यु हो चुकी थी।

पाइअलच्छीनाममाला और तिलकमञ्जरी से प्राप्त होने वाले तथ्यों की इस

उपर्युक्त मीमासा से यह बात साफ जाहिर होने लगती है कि धनपाल को मालवदेश के परमारवशीय परमप्रतापी तीन-तीन राजाओं (सीयक, मुञ्ज और भोज) के राज्यकाल में रहने का सौभाग्य प्राप्त हुआ है।^{२५} उस देश में विक्रम सं० की सम्पूर्ण ग्यारहवीं शताब्दी इन्हीं राजाओं के राज्यकाल में व्यतीत हुई है।

इतने विप्लेपण से अब हम इस निष्कर्ष पर पहुँच चुके हैं कि धनपाल के स्थिति काल की आरम्भिक सीमा वि० सं० १०२६ (जब उन्होंने पाइजलच्छीनाममारा की रचना की थी) से कम से कम २० वर्ष पूर्व, वि० सं० १००६ में, मानी जानी चाहिए। क्योंकि यह उनकी आरम्भिक रचना है, और इसको लिखते समय उनकी आयु कम से कम २० वर्ष तो रही ही होगी। उनके स्थितिकाल की उत्तरसीमा वि० सं० १०६० तक मानी जा सकती है। क्योंकि भोज के राज्य में इन्होंने १२ वर्षों तक जैन साधुओं का प्रवेश बन्द कराया था।^{२६} जाहिर है कि भोज वि० सं० १०६६ के लगभग गद्दी पर बैठा था। इसका मतलब है कि यह वि० सं० १०७८ के बाद ही जैनधर्म के भक्त हुए होंगे; और तभी इन्होंने कुछ दिनों बाद वि० सं० १०८० के लगभग अपने आश्रयदाता राजा भोज के जैनधर्म विषयक कौतूहल को शान्त करने के लिए उनके मनोविनोदार्थ 'तिलकमञ्जरी कथा' की रचना की होगी।

यहाँ हमें यह भी समझ लेना चाहिए कि 'तिलकमञ्जरी कथा' की रचना के बाद भी धनपाल दश-पाँच साल अवश्य ही जीवित रहे होंगे, और उन्हीं दिनों में इन्होंने अन्य छोटे-मोटे जैनस्तुति काव्यों की रचना की होगी। इस प्रकार हम धनपाल का स्थितिकाल वि० सं० १००६ से लेकर वि० सं० १०६० तक मान सकते हैं, जो ईशवीय सन् के मुताबिक ६५२ से लेकर १०३३ तक होता है।

राजाश्रय

धनपाल को मालव-नरेश मुञ्ज और भोज—दोनों ही—का क्रम-क्रम से आश्रय प्राप्त हुआ था। स्वयं विद्वान् होने के कारण दोनों इनकी बड़ी इज्जत करते थे। इनकी नवनवोन्मेषशालिनी सर्वतोमुखी प्रतिभा से प्रभावित होकर श्री मुञ्ज ने इन्हें 'श्रीकूर्चाल सरस्वती' की उपाधि से विभूषित किया था।^{२७} वह अपने राज-दरबार में हमेशा बड़े आदर और स्नेह के साथ इन्हें 'सरस्वती' के 'सरनेम' से बुलाया करता था।^{२८} मुञ्ज का भतीजा राजा भोज भी इन्हें खूब मानता था। सचमुच ही धनपाल उन दोनों राजाओं की सभा के सर्वश्रेष्ठ रत्न थे। राजा भोज तो धनपाल को प्रायः अपने साथ ही रखता था।^{२९} सम्भव है कि राजकार्य में भी वह इनकी मन्त्रणा लेता हो। मुझे तो लगता है कि उन दोनों का सबध अकबर और बीरबल जैसा रहा होगा। धनपाल ने 'तिलकमञ्जरी कथा' की रचना भी राजा भोज के मनोविनोद के लिए ही की थी।^{३०}

व्यक्तित्व की दृढ़ता

धनपाल का व्यक्तित्व भी काफी दृढ़ था। उसमें गम्भीरता एवं निर्णायकता तो राजव की थी। उन्हें सच्चाई पसन्द थी। दो-दूक बात कहने में वह कभी भी, किसी से

भी, जरा भी नहीं डरे। उनकी युक्तियों की अकाट्यता ने उनके व्यक्तित्व की दृढ़ता में चार-चाँद लगा दिए थे। उन्हें अपने ज्ञान पर पूरा-पूरा भरोसा था। किसी भी कीमत पर वह ऐसी बात नहीं मानते थे जो उनकी बुद्धि को असंगत और भ्रामक प्रतीत हो। जब तक उन्हें जैनधर्म की अच्छाइयों का स्वयं अनुभव नहीं हुआ, तब तक वह इसकी हिमायत करने वाले अपने पिता की भी आज्ञा का उल्लंघन करते रहे, और जब उन्हें शोभनमुनि एवं महेन्द्रसूरि के सत्संग से जैन-धर्म की अनुपम विघेषताओं की अनुभूति हो गई, तो अपने आश्रयदाता एवं परमप्रतापी राजा भोज की भी परवाह किए बगैर उस धर्म की जीवनपर्यन्त दुहाई देते रहे। यह उनकी व्यक्तिगत वैचारिकदृढ़ता का ज्वलन्त प्रमाण है।

वास्तव में जैनी-दीक्षा लेने के बाद धनपाल को अपने व्यक्तित्व की रक्षा में सारा सुख दाँव पर लगा देना पड़ा था। क्योंकि सनातन धर्मावलम्बी होने के कारण राजा भोज को इनके कुछ जैन-सिद्धान्तों से अरुचि रहती थी। फलस्वरूप दोनों में धार्मिक मतभेद स्वाभाविक था। लेकिन धनपाल अपने विचारों में सदैव दृढ़ रहे। वह राजा भोज के दबाव में कभी नहीं आए। इस सम्बन्ध में राजा भोज के साथ उनकी अनेक दन्तकथाएँ सुनने और पढ़ने में आती हैं। ये दन्तकथाएँ उन दिनों की हैं जब धनपाल जैनधर्म में दीक्षित हो चुके थे; अहिंसा के रंग में रँग चुके थे; और देवी-देवताओं की पूजा के नाम पर फँसे हुए पाखण्ड की पोल जान चुके थे। लीजिए, उनमें से कुछ के प्रसंग इस प्रकार हैं—

(क) राजा भोज शिकार के लिए गए हुए थे। अपने साथ धनपाल को भी ले गए थे। साथ में और भी बहुत से लोग थे। राजा ने एक हिरण को निशाना बनाया और अपना तीखा बाण चला दिया। हिरण घायल हो गया। राजा ने उस छटपाते हुए हिरण का वर्णन करने के लिए धनपाल को इशारा किया। धनपाल का दिल रो पड़ा, उसने राजा भोज की नाराजगी की परवाह किए बगैर दो-टूंक, पर सोलहो आने सही, बात कह डाली—

रसातल यातु यदत्र पीरुष, कुनीतिरेपा शरणो ह्यदोपवान् ।

विहन्यते यद् बलिनापि दुर्बलो, ह हा महाकण्टमराजक जगत् ॥

अर्थात् यह सरासर अन्याय है कि एक बेसहारा, निरपराध और दुर्बल प्राणी की हत्या बलवान् करे। ऐसा पराक्रम तो रसातल को चला जाए (तभी कुछ भला हो)। हाय, यह तो बड़े ही दुःख की बात है कि दुनियाँ में अराजकता फैलती जा रही है।

इस उपर्युक्त काव्यमयी भर्त्सना से राजा भोज नाराज हुआ, तो धनपाल ने अपने विचारों की पुष्टि में एक युक्ति भी दी—

वैरिणोऽपि हि मुच्यन्ते प्राणान्ते तृणभक्षणात् ।

तृणाहारा सदैवैते हन्यन्ते पशव कथम् ? ॥

(मुँह में घास दबा लेने से जब मीत के घाट उतार दिए जाने वाले शत्रुओं को भी छोड़ दिया जाता है, तो फिर हमेशा घास ही खाने वाले इन पशुओं को क्यों मारा जाता है ?)

कवि की उपर्युक्त युक्ति-युक्त उक्ति का भोज पर गहरा प्रभाव पड़ा, और उन्होंने उस दिन से शिकार खेलना बन्द कर दिया।

(ख) एक बार राजा भोज धनपाल को एक यज्ञशाला में ले गए। यज्ञ हो रहा था। एक खम्भे में बाँधा हुआ बलि का बकरा मिमर्या रहा था। उसे देखकर भोज धनपाल से पूँछ बैठे कि—‘कहिए कविवर ! यह बकरा क्या कह रहा है ?’ मुत्तकर धनपाल ने बड़ी गम्भीरता और दृढ़ता के साथ उत्तर में कहा कि राजन् ! इस बकरे का कहना है कि—

नाह स्वर्गफलोपभोगरसिको नाभ्यर्धितस्त्व मया,
सन्तुष्टस्तृणभक्षणेन सतत साधो न युक्त तव ।
स्वर्गं यान्ति यदि त्वया विनिहता यज्ञे ध्रुव प्राणिनो,
यज्ञ किं न करोषि मातृपितृभि पुत्रैस्तथा वान्धवै ॥

(अर्थात् हे महाशय ! तुम्हारा यह कार्य उचित नहीं है। मुझे स्वर्ग का सुन्द नहीं चाहिए, मैंने तुमसे प्रार्थना भी नहीं की है, मैं तो घास खाकर हमेशा सन्तुष्ट रहता हूँ। यदि यज्ञ में तुम्हारे द्वारा मारे हुए प्राणी सचमुच ही स्वर्ग ही में जाते हैं तो फिर यज्ञ में अपने माता-पिता और भाईयो को क्यों नहीं मारते हो ?)

सुना आपने धनपाल का जवाब ? यज्ञप्रेमी, परमप्रतापी और आश्रयदाता राजा भोज को इतना कटु सत्य उत्तर देना कोई साधारण बात नहीं है। भोज जब इस युक्ति-सगत उत्तर से हतप्रभ हुए तो धनपाल ने अपनी बात कुछ और आगे बढ़ाई। उन्होंने कहा—राजन् !

यूप छित्त्वा पशून् हत्वा कृत्वा रुधिरकर्दमम् ।
यद्येव गम्यते स्वर्गे नरके केन गम्यते ? ॥

(अर्थात् बलि के पशु को बाँधने के लिए खम्भा काट कर लाने से, पशुओं को मारने से और (यज्ञशाला में) खून का कीचड़ उत्पन्न करने से यदि स्वर्ग मिलता है, तो जरा यह भी तो बताइए कि नरक कैसे मिलता है ?)

धनपाल के व्यक्तित्व की दृढ़ता और युक्तियों की अकाट्यता से जब राजा भोज निरुत्तर हो गया तो धनपाल ने समझाया—

राजन् !

सत्य यूपस्तपो ह्यग्नि कर्माणि समिधो मम ।
अहिंसामार्हति दद्यादेप यज्ञ सनातन ॥

सच्चा यज्ञ तो वह है जिसमें सत्य का यूप हो, तपस्या की अग्नि हो; कर्म की समिधाएँ हो; और अहिंसा की आहुति हो।

भोज की समझ में बात आ गई।

(ग) एक बार राजा भोज ने गाय की वन्दना की, पर महिषी (भैस) की उपेक्षा। धनपाल को यह भेद-भाव कुछ पसन्द नहीं आया। अतः उन्होंने राजा से सवाल कर दिया—

अमध्यमशनाति विव्रेकगून्या स्वनन्दनं कामयतेऽभिपक्ता ।
 खुराग्रशृङ्गं विनिहन्ति जन्तून् गौर्वन्द्यते केन गुणेन राजन् ? ॥
 पयःप्रदानसामर्थ्याद् वन्द्या चेन्महिषी न किम् ? ।
 विशेषो दृश्यते नास्या महिषीतो मनागपि ॥

हे राजन् ! आप गाय की वन्दना (उसके) किस गुण को देखकर कर रहे हैं ? (वह) अपवित्र वस्तु खाती है; विव्रेक से शून्य है, कामासक्त होकर अपने पुत्र से ही सम्भोग कर लेती है; (और अपने) खुरो तथा सीगो से लोगो को मारती (भी) है । यदि दूध देने के कारण वन्दनीय है तो फिर महिषी क्यों नहीं ? (महिषी तो गाय से ज्यादा दूध देती है ।) (इसलिए मुझे तो) महिषी से गाय में जरा भी विशेषता नहीं दिखाई देती है ।
 राजा क्या कहे ।

स्पष्ट है कि उपर्युक्त घटनाएँ धनपाल के हृदय की दयालुता, मस्तिष्क की तर्क-शीलता और व्यक्तित्व की दृढता की प्रबल परिचायिका हैं ।^{३४}

एक अनहोनी किवदन्ती

कहा गया है कि धनपाल ने जब अपनी लिखी हुई 'तलकमञ्जरी कथा' राजा भोज को मुनाई तो उसे सुनकर वह बहुत प्रभावित हुए । उन्होंने धनपाल से कहा कि कविवर ! यदि आप अपनी इस कथा में थोड़ा परिवर्तन कर दें, अर्थात् मगलाचरण में 'स व पातु जिन.' के स्थान पर 'स व पातु शिव', अयोध्या के स्थान पर धारा, शक्रावतारतीर्थ के स्थान पर महाकालेश्वर का मन्दिर, ऋषभदेव के स्थान पर शकर और मेघवाहन के स्थान पर मेरा (भोज का) नाम लिख दें तो मैं आपको वही दूँगा जो आप माँगेगे । पर धनपाल बिके नहीं, उन्होंने बड़ी दृढता से जवाब दिया कि राजन् ! जिस प्रकार जुगुनू और सूरज में, सरसो और सुमेरु में, काँच और सोने में, धतूरे और कल्पवृक्ष में बड़ा अन्तर है उसी प्रकार तुम में और उनमें है । अरे दो मुँह वाली, बिना पढी-लिखी लोहे की तराजू ! तुझे क्या कहूँ ? जो तू गुञ्जा के साथ सोने को तोलती हुई पाताल में न गई ।

धनपाल के इस उत्तर से राजा भोज बहुत अधिक क्रुपित हो गए और उन्होंने उस ग्रन्थ को धधकती हुई आग में फेंक दिया, फलस्वरूप देखते-देखते वह राख हो गया ।

दुःखी होकर धनपाल अपने घर लौट आए । उन्हें अपनी काव्यसम्पदा के जलाए जाने का गहरा गम था । लेकिन जब उनकी अल्पवयस्क पुत्री को घटना का पता लगा तो उसने कहा—पिताजी ! आप चिन्ता न करें । आपकी लिखी हुई वह कथा मुझे याद है, मैं आपको लिखा दूँगी । धनपाल को बड़ी राहत मिली, और फिर उन्होंने अपनी पुत्री से सुन-सुन कर कथा को दुवारू लिपिबद्ध करना शुरू कर दिया । लेकिन पुत्री आधा ही लिखा पाई, आगे का वह भी भूल चुकी थी । अतः उत्तरार्ध की रचना धनपाल को दुबारा करनी पड़ी ।

इस घटना से दुःखी होकर धनपाल ने धारा नगरी छोड़ दी, और दूसरी जगह जाकर रहने लगे । बाद में जब एक दिन धर्म नामक किसी विद्वान् ने आकर भोज की

सभा को शास्त्रार्थ के लिए चुनौती दे दी और जब कोई उसका मुकाविला न कर सका, तो भोज ने अपनी सभा की लाज रखने के लिए धनपाल को बड़े आदर के साथ बुलाया। धनपाल के सामने वह पण्डित नहीं टिक सका। राजा भोज बहुत खुश हुए और उन्होंने धनपाल को फिर जाने नहीं दिया। फलस्वरूप धनपाल फिर से भोज की सभा की शोभा बढ़ाने लगे।^{३५}

लेकिन यह किंवदन्ती मुझे बड़ी ही अनहोनी लगती है। इसलिए मेरे दिल और दिमाग में इसने घर भी नहीं कर पाया है। भोज जैसे विद्वान्, विवेकशील एव साहित्य-रसमर्मज्ञ व्यक्ति ने ऐसा ईर्ष्यापूर्ण और निन्दनीय अपकृत्य किया होगा, यह बात मेरी समझ में नहीं आती। राजा भोज स्वयं भी बहुत बड़े साहित्यकार थे, उनके लिखे हुए आज अनेक ग्रन्थ पाए जाते हैं। वह साहित्यसाधना का मूल्य भलीभाँति जानते थे। धनपाल के लिए भी उनके हृदय में प्रगाढ श्रद्धा थी। अतः यह किंवदन्ती, कि राजा भोज ने ईर्ष्या और क्रोध के वशीभूत होकर धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' को आग में जला दिया, विश्वास करने योग्य प्रतीत नहीं होती। इस सम्बन्ध में तथ्यों की मीमांसा प्रस्तुत है—

(क) कुछ लोगों की दृष्टि में इस किंवदन्ती का आधार एक पद्य है। उनकी मान्यता है कि एक बार भोज ने धनपाल से पूँछा कि कहिए कविवर ! किस ग्रन्थ की रचना कर रहे हो ? तो उत्तर में धनपाल ने निम्नलिखित पद्य सुनाया —

आरनालगलदाहशकया मन्मुखादपगता सरस्वती ।

तेन वैरिकमलाकचग्रहव्यग्रहस्त, न कवित्वमस्ति मे ॥

(अर्थात् पीतल की नली जैसे गले में जल जाने की आशका से सरस्वती मेरे मुँह से निकलकर भाग गई है। इसलिए.....मुझमें कविता करने की क्षमता नहीं रही है।) लोगों ने इस पद्य में 'दाहशका' शब्द को 'तिलकमञ्जरीकथादाह' रूप भोज के अपकृत्य का अभिव्यजक माना है।^{३६} लेकिन यह पद्य दलाल कवि विरचित भोज-प्रबन्ध में जालन्धर देश से आए हुए किसी कवि का बताया गया है।^{३७} साथ ही वहाँ 'आरनाल' शब्द का अर्थ भी 'काँजी' (निहायत खट्टा और वासा पेय) लिया गया है जो उसके दारिद्र्य का सूचक है। अतः इस पद्य पर आधारित दन्त-कथा का धनपाल के साथ सम्बन्ध असंगत सिद्ध हो जाता है।

(ख) धनपाल के जीवन में यदि इतनी बड़ी अप्रिय घटना घटी होती तो वह इसकी चर्चा कहीं न कहीं अवश्य ही करते। इस विषय में उनका मौन इस किंवदन्ती की असत्यता का द्योतक प्रतीत होता है।

(ग) यदि यह घटना सत्य होती तो धनपाल 'तिलकमञ्जरी कथा' को दुबारा उतारते समय प्रस्तावना के श्लोको में से उस श्लोक को अवश्य ही निकाल बाहर करते, जिसमें उन्होंने लिखा है कि यह कथा 'निशेषवाङ्मयविद्' और 'अवदातचरित' राजा भोज के मनोविनोद के लिए लिखी है।^{३८} पर ऐसा उन्होंने नहीं किया। इससे सिद्ध है कि भोज से उनकी कोई अनवन नहीं हुई।

(घ) किवदन्ती के प्रारूप को देखते हुए ऐसा लगता है कि जैनधर्म को सनातन धर्म की अपेक्षा अच्छा सिद्ध करने के लिए जैनधर्मावलम्बी श्री मेरुतुगाचार्य, श्री प्रभा-चन्द्रसूरि आदि चरित लेखको ने इसकी प्ररोचक कल्पना कर दी होगी, और बाद में जिसने एक घटित घटना का स्थान ले लिया होगा।

(ङ) 'प्रबन्धचिन्तामणि' की किसी प्रति में यह भी लिखा मिलता है कि धर्म-नामक पण्डित से शास्त्रार्थ करने के लिए जब भोज ने रूठे हुए धनपाल को बुलाया था तो उस समय भोज द्वारा कुशलक्षेम पूँछे जाने पर उत्तर में धनपाल ने "पृथुकार्तस्वरपात्र भूपितनि शेषपरिजन देव । विलसत्करेणुगहन सम्प्रति सममाभयो सदनम् ॥" कहकर अपनी दयनीय अवस्था को सूचित किया था।³⁶ लेकिन धनपाल के व्यक्तित्व की दृढ़ता एवं स्वाभिमानिता को देखते हुए इस बात पर विश्वास नहीं किया जा सकता। पहली बात तो यह है कि धनपाल गरीब नहीं थे, और दूसरी यह है कि यदि भोज ने उनकी 'तिलकमञ्जरीकथा' को जलाया होता तो वह उनके सामने अपनी दीनता कभी भी प्रकट नहीं करते, क्योंकि वह वेहद स्वाभिमानी थे।

परोक्षदर्शिनी प्रतिभा

धनपाल प्रत्युत्पन्नमति थे। सरस्वती उन्हें सिद्ध थी। किसी भी विषय का किसी भी समय फडकता हुआ काव्यमय वर्णन कर देना तो उनके लिए साधारण सी बात थी। पर इन सभी विशेषताओं के साथ ही साथ उनमें एक विशेषता अनुपम थी, और वह थी उनकी परोक्षदर्शिनी प्रतिभा। इसके सहारे वह परोक्ष को प्रत्यक्ष की भाँति देख लेते थे।

(अ) एक बार भोज की सभा में एक समुद्रीय व्यापारी ने आकर मोम की पट्टी पर उभरे हुए कुछ पद्य भेट किए और बताया कि समुद्र के बीचो-बीच पानी में डूबे रहने के बावजूद भी पानी से रहित एक शिव-मन्दिर की दीवाल में ये पद्य खुदे हुए हैं। उसने वहीं से उन्हें मोम की पट्टी पर उभार लिया है। सभा में वे पद्य पढ़े गए। उनमें अन्तिम पद्य अधूरा था, जो इस प्रकार है—

अयि खलु विषम पुराकृताना भवति हि जन्तुपु कर्मणा विपाक ।

सभा के अन्य पण्डितों ने इस पद्य की पूर्ति करनी चाही, पर भोज को पसन्द नहीं आई। उनका इशारा पाकर धनपाल ने इस प्रकार पूर्ति की—

हरशिरसि शिरसि यानि रेजुर्हरिहरि तानि लुठन्ति गृध्रपादै ॥

भोज को पसन्द आ गई। पर सभा के अन्य पण्डितों को असूया हुई। उसके निराकरण के लिए समुद्र में मन्दिर की खोज की गई। वहाँ यही पक्ति खुदी हुई थी।

(ब) एक बार राजा भोज तीन दरवाजों वाले मण्डप में बैठे थे। धनपाल भी साथ थे। परखने की दृष्टि से राजा ने पूँछा कि वताओं में किस द्वार से निकलूँगा? धनपाल ने सोचा, और इस प्रश्न का उत्तर लिखकर चिह्न सहित मिट्टी के गोले में बन्द करके समीपस्थ सेवक को सौंप दिया। भोज भी कम न थे, वह किसी भी दरवाजे से नहीं निकले। उन्होंने दीवाल तुड़वाई और बाहर आए। बड़ी उत्सुकता से धनपाल का पहले

से ही लिखा हुआ उत्तर पढा। उसमें उनके निकलने का ठीक वही ढंग लिखा था जो उन्होंने अपनाया था।

भोज धनपाल को मान गया।

शास्त्रीय ज्ञान

धनपाल एक महाकवि ही नहीं, बल्कि एक उद्भट विद्वान् भी थे। उनकी विद्वत्ता उनकी रचनाओं में भरी पडी है। व्याकरण, दर्शन, काव्य, छन्द, ज्योतिष आदि शास्त्रों में उनकी पहुँच पूरी थी। गद्य लेखक होने के बावजूद भी इनकी छन्दोरचनानैपुणी अद्भुत थी। प्राकृत भाषा के भी छन्द को वह बड़ी आसानी से संस्कृत में खपा लेते थे। छन्दोविद् आचार्य हेमचन्द्र ने अपभ्रंश भाषा के पाँच चरणों वाले मात्रा नामक छन्द के उदाहरण के रूप में उनकी तिलकमञ्जरी कथा से भी एक पद्य उद्धृत किया है।^{४०} धनपाल के विविध-शास्त्रीय ज्ञान का पूरा-पूरा निचोड़ उनकी कृतियों में अनायास ही देखने को मिलता है।

धनपाल को प्राकृत भाषा का भी प्रौढ ज्ञान था। उन्होंने इस भाषा का 'पाड-अलच्छीनाममाला' के नाम से एक शब्दकोश भी तैयार किया था।^{४१} अपने स्तुति काव्यों की रचना में उन्होंने प्राकृत-भाषा को ही प्रमुखता दी है। श्रीऋषभपचाशिका की प्राकृत गाथाएँ तो बड़ी ही सरस हैं।^{४२} चित्रकला और मूर्तिकला की जिन वारीकियों की ओर धनपाल ने अपने पाठकों का ध्यान आकृष्ट किया है वे सचमुच ही दिल में घर कर लेने वाली हैं। कथानायिका तिलकमञ्जरी के चित्र के वर्णन के द्वारा और जिनेन्द्र भगवान् की प्रतिमाओं के वर्णन द्वारा धनपाल ने चित्रकारों को चित्रकला में और मूर्तिकारों को मूर्तिकला में निखार लाने के लिए बहुत कुछ सिखा दिया है। उन्होंने जैन मन्दिरों और नागरिकों के भवनों की रूपरेखा का वर्णन करके भारतीय वास्तुकला पर भी पर्याप्त प्रकाश डाला है।

धनपाल का भौगोलिक ज्ञान यदि प्रशंसनीय नहीं है तो निन्दनीय भी नहीं है। उन्होंने भारत के उत्तर-पूर्वीय भू-भाग और पर्वतीय सम्भाग का वर्णन बड़े विश्वास के साथ किया है। दक्षिण-भारत के समुद्रीय-तटों और पर्वतमालाओं से भी उनका अच्छा-खासा परिचय है। इसके अतिरिक्त धनपाल को भारतीय संस्कृति और समाज की मान्यताओं का भी पूर्ण ज्ञान है। उसे उन्होंने अपनी 'तिलकमञ्जरी कथा' में यत्र-तत्र अभिव्यक्त भी किया है, जिसका समीक्षात्मक विश्लेषण पाठकों को प्रस्तुत शोध-ग्रन्थ में आगे उपलब्ध होगा।

तीन धनपाल

भारतीय साहित्य में धनपाल के नाम से तीन व्यक्तियों का पता चलता है। एक तो धनपाल धक्कड़, दूसरे अपने आलोच्य महाकवि धनपाल और तीसरे पल्लीपाल धनपाल।^{४३} इनमें महाकवि धनपाल का परिचय इस सोपान में दिया ही जा रहा है, पल्लीपाल धनपाल का परिचय इसी शोध-ग्रन्थ में आगे चलकर सप्तम अध्याय के द्वितीय सोपान में आपको मिल जाएगा। अब बचते हैं धनपाल धक्कड़, जिनका परिचय देना यहाँ

आवश्यक प्रतीत हो रहा है।

यह (धनपाल धक्कड़) अपभ्रंश भाषा के साहित्यकार थे। इनकी लिखी हुई 'भविष्यत्तकहा' (भविष्यदत्त कथा) नामक एक कथाकृति उपलब्ध होती है, जिसका दूसरा नाम 'सुयपचमीकहा' भी माना जाता है। भाषा की शिथिलता एवं विविधरूपता के आधार पर विद्वानों ने इस कथाकृति का रचनाकाल ईशा की दशवी शताब्दी मानना चाहा है।^{४४} इसका प्रकाशन, गायकवाड ओरिएण्टल सीरीज में ग्रन्थांक सख्या २० पर सन् १९२३ में हो चुका है।

इनके जीवन चरित के विषय में इन्हीं की कृति से जो थोड़ी-बहुत जानकारी हो सकी है वह यह है कि यह वणिग्बंश के थे और इनका 'सरनेम' धक्कड़ था। इनके पिता का नाम मायेश्वर और माता का नाम धनश्री था।^{४५} यह जैनधर्म के मानने वाले थे। डॉ० जैकोबी का अनुमान है कि यह दिगम्बरजैन-सम्प्रदाय के अनुयायी रहे होंगे। पर हमें यहाँ यह भी याद रखना चाहिए कि यह सरस्वती के भी कृपा-पात्र थे।^{४६}

यह लोककवि थे। इनका हृदय उदार एवं सवेदनशील था। अतः इनकी कथा-कृति जन-जीवन के अधिक निकट है। इन्होंने, राजा के लिए नहीं, प्रजा के लिए लिखा है। इनकी कथा का नायक (भविष्यदत्त) एक वणिक्पुत्र है। उसके भाग्य की कथा कहकर इन्होंने जन-जीवन की भाग्य-कथा कहनी चाही है; और इसमें इन्हें सफलता भी काफी मिली है।

धनपाल और जैनधर्म : एक परिचर्चा

धनपाल ने अपने जीवन में जैनधर्म का मूल्यांकन तीन बार किया। आरम्भ में वह इस धर्म के प्रति काफी उदासीन रहे, बीच में इसके प्रति ईर्ष्यालु हो गए, पर बाद में इसके परम समर्थक एवं भक्त बन गए और विधिवत् दीक्षा लेकर पूरे श्वेताम्बर जैन हो गए। उनके इन अन्तिम दो परिवर्तनों की पृष्ठभूमि में उनके पिता सर्वदेव, अनुज शोभन तथा जैनधर्म के आचार्य महेन्द्रसूरि का बहुत बड़ा हाथ है।

कहा जाता है कि एक बार उज्जयिनी^{४७} में जैनाचार्य श्री महेन्द्रसूरि^{४८} पधारे। नगर में उनके गुणों की धूम मच उठी। सनातन-धर्मावलम्बी होने के कारण सर्वदेव, जो धनपाल के पिता थे, पहले तो उनके गुणों को सुना-बनसुना करते रहे, पर जब देखा कि उनकी ख्याति दिनो-दिन बढ़ती जा रही है तो एक दिन वह भी गए और उनसे बात करके काफी प्रभावित भी हो गए, तथा रोज भी जाने लगे।

एक दिन उनसे अपने घर में पूर्वजों द्वारा गाढ़कर रखे हुए धन का पता पूँछा तो सूरि ने कहा कि यदि आप 'अपनी' सम्पत्ति का आधा भाग मुझे देने का वचन दे तो मैं आपके पूर्वजों की जमीन में छिपी हुई दौलत को बता सकता हूँ। सर्वदेव ने शर्त-सहर्ष मान ली। सूरि के बताए हुए स्थान को खोदा गया तो वहाँ, कहते हैं, ४० लाख स्वर्ण टक (एक विशेष प्रकार का सिक्का) निकले।^{४९}

सर्वदेव ने प्रसन्नता एवं कृतज्ञतापूर्वक श्री महेन्द्रसूरि से प्रार्थना की कि वह शर्त के मुताबिक बीस लाख स्वर्ण-टक स्वीकार करे। पर सूरि जी ने साफ मना कर दिया।

उन्होंने कहा कि शर्त के अनुसार आपको 'अपनी-निजी' सम्पत्ति का आधा भाग देना चाहिए, न कि पूर्वजों की सम्पत्ति का। यदि आप अपना वचन पूरा करना चाहते हैं तो मुझे जैनधर्म के प्रचार के लिए अपने विद्वान् एव सुयोग्य दोनों पुत्रों में से, जो आपकी निजी सम्पत्ति है, किसी एक को दे दीजिए। सर्वदेव बड़े असमजस में पड़ गए। घर आकर अपने पुत्रों (धनपाल और शोभन) से सब कह दिया। धनपाल को महेन्द्रसूरि का यह प्रपञ्च अच्छा नहीं लगा। उसने अपनी प्रखर युक्तियों से जैनधर्म की निन्दा करते हुए अपने पिता को जैनियों के सम्पर्क से दूर रहने की सलाह दी। शोभन छोटा था। उसे वह देने में हिचकिचाए। कुछ दिनों बाद श्री महेन्द्रसूरि भी दूसरे स्थान को चले गए। बात आई-गई हो गई।

प्रतिज्ञा को पूरा न करने से उत्पन्न पाप का प्रायश्चित्त करने के लिए सर्वदेव तीर्थ-यात्रा पर चले गए।^{१८} इधर शोभन, पढा-लिखा तो था ही, अपने पिता की इच्छा को पूरा करने के लिए, धनपाल के काफी रोकने और समझाने के बावजूद भी, श्री महेन्द्रसूरि की सेवा में चला गया और उनका शिष्य बन गया। इस घटना से धनपाल के मन में जैनधर्म के प्रति विद्रोह की भावना भर गई। वह जैनियों से बुरी तरह से चिढ़ गए; और अपने भाई का बदला चुकाने की गरज से उन्होंने राजा भोज को समझा-बुझाकर सारे मालवदेश से जैनियों को बाहर निकलवा दिया। उनका यह क्रोध १२ साल तक रहा।

इस बीच शोभन की तपस्या में निखार आ चुका था। वह शोभन से शोभनमुनि बन चुका था। अतः श्री महेन्द्रसूरि ने उसे ही धनपाल को शिक्षा देने के लिए एक बार धारा नगरी भेजा। धनपाल अपने उस छोटे भाई को पहचान न सके; और उसकी हँसी उड़ाने लगे। पर शोभनमुनि के शान्त एव मृदुल व्यवहार से उन्हें प्रभावित होना पड़ा। बाद में तो धनपाल ज्यो-ज्यो शोभनमुनि के सम्पर्क में आते गए त्यों-त्यों उनकी विद्वत्ता, दयालुता, सहिष्णुता, तपोनिष्ठा, सदाचार, त्याग आदि गुणों से उनके भक्त बनते ही गए।^{१९} साथ ही साथ जैनधर्म के प्रति पुरानी घृणा दूर होती गई और उसकी जगह श्रद्धा बनपती गई। उनके धार्मिक विचारों में आमूल परिवर्तन हो गया। वह विधिवत् 'जैनी-दीक्षा' लेने का विचार करने लगे। एक दिन जब उन्हें यह मालूम हुआ कि वही महात्मा उनका छोटा भाई शोभन है, तब तो उनके हर्ष का ठिकाना ही न रहा। अपने भाई के जीवन को सुधारने वाले श्री महेन्द्रसूरि के प्रति उनके हृदय में श्रद्धा एव आदर का स्रोत फूट पड़ा। राजा भोज को समझा-बुझाकर उन्होंने जैनाचार्यों के प्रवेश-निषेध का प्रतिबन्ध (जो उन दिनों तक कुछ शिथिल भी हो गया था, क्योंकि तभी तो शोभन मुनि आ सके होंगे) हटवाया और श्री महेन्द्रसूरि को सादर आमन्त्रित किया। वह आए, उनका सार्वजनिक उपदेश हुआ, जिसे सुनकर धनपाल का हृदय आनन्द से गद्गद हो गया, और फिर वह उनके विधिवत् शिष्य हो गए। शीघ्र ही सब ओर उनके इस धर्म-परिवर्तन की खबर फैल गई।

धनपाल की सहज बातों से देवी-देवताओं के ठंकेदार बनने वाले व्यावसायिक पण्डितों को ऐसा अनुभव होने लगा जैसे कि उनके कर्मकाण्ड के पाखण्ड का पर्दा-फाश हो जाएगा। वे धनपाल की विद्वत्ता एव राजप्रियता से तो पहले से ही ईर्ष्या रखते थे,

अतः इस अनुभव ने उन्हें सनातनधर्मावलम्बी राजा भोज को जैनधर्मावलम्बी धनपाल के खिलाफ वरगलाने की प्रेरणा दे डाली। फलस्वरूप वे भोज के कान भरने लगे। राजा भोज भी धनपाल की धार्मिक विचारधारा के इस जवरदस्त मोड़ से काफी परेशान हुए। उन्होंने धनपाल की जैनधर्म-विषयक निष्ठा को सब तरह से परखा, पर धनपाल ने सभी अवसरों पर जैन धर्म की सर्वलोकमंगलकारिणी विचारधारा का ही समर्थन किया। अन्ततोगत्वा राजा भोज भी जैनधर्म के जिज्ञासु हो गए।^{५२}

धनपाल की जैनधर्म में गहरी पहुँच हो गई थी। वह श्वेताम्बरशाखा के अनुयायी थे। आदितीर्थंकर श्री ऋषभनाथ में उनकी प्रगाढ़ निष्ठा थी^{५३}, पर कृपा अन्य तीर्थंकरों की भी चाहते थे।^{५४} अन्तिम तीर्थंकर श्री महावीरस्वामी की भी महिमा से वह काफी प्रभावित हुए थे।^{५५}

जैनधर्म के आगम और पुराणों का भी उन्होंने पर्याप्त परिशीलन किया था, जिसका प्रभाव उनकी 'तिलकमञ्जरी कथा' पर साफ नजर आता है। उन्होंने उसके कथानक में अयोध्या^{५६}, जम्बूद्वीप^{५७}, नन्दीश्वरद्वीप^{५८}, वैताड्यपर्वत^{५९}, अष्टापद (कैलास) पर्वत^{६०}, रथनूपुरचक्रवाल^{६१}, गगनवल्लभ^{६२} आदि जिन स्थानों की चर्चा की है वे सभी जैनधर्म के आगमों और पुराणों में प्रतिष्ठा पा चुके हैं। उनकी ज्वलनप्रभ और प्रियगु-सुन्दरी नामक देवदम्पति के पुनर्जन्म की कल्पना भी निराधार नहीं प्रतीत होती है।^{६३} तिलकमञ्जरी में (पृ० सं० ३४४ पर) जिस रथयात्रोत्सव की चर्चा आई है वह जैनधर्म का प्रमुख महोत्सव रहा है, इस बात को सभी जैनी मानते हैं। दरअसल धनपाल ने 'तिलकमञ्जरी कथा' की रचना करके जैनागम की कौतूहलवर्धक कथाओं को ही सरस एवं साहित्यिक स्वरूप प्रदान किया है।^{६४} उनकी 'पाइअलच्छीनाममाला' तथा 'सस्कृत-नाममाला' को छोड़कर अन्य रचनाओं में तो उनकी जैनीनिष्ठा प्रत्यक्ष ही है। कुल मिलाकर अन्त में हम कह सकते हैं कि धनपाल की काव्यप्रतिभा से जैनधर्म की पर्याप्त श्रीवृद्धि हुई है।

धनपाल का जीवनदर्शन

अपने छोटे भाई शोभनमुनि की प्रेरणा से जैनधर्म के सम्पर्क में आने से पहले धनपाल की भौतिक महत्वाकाक्षाएँ बड़ी प्रबल थीं। मालवाधीश मुञ्ज और भोज जैसे राजाओं की कृपापात्रता प्राप्त होने के कारण धनपाल को सासारिक सुख-सुविधाओं के प्रति काफी लगाव रहा था। पर जैनी विचारधारा के प्रत्यक्ष प्रवाह में पड़ते ही उनका जीवनदर्शन बदल गया था।

धनपाल के जीवन में अहिंसा और दया का मूल्य सर्वोपरि हो गया था। वह किसी भी कीमत पर किसी भी जीव की हिंसा को पसन्द नहीं करते थे। यही कारण था कि सनातन-धर्मियों के हिंसा (बलिदान) पूर्ण यज्ञों का भी वह विरोध किया करते थे। उनकी दृष्टि में बलिपशु के रुधिर से गीली बनी हुई यज्ञशालाएँ यज्ञकर्त्ता को निश्चय ही नरक पहुँचाने वाली हैं, और पुण्य के नाम पर पाप को बढ़ावा देने वाली हैं। वह सत्य, अहिंसा, तपस्या एवं आत्मकर्म विश्लेषण को ही सच्चा यज्ञ मानते थे। उनकी दृष्टि में

जीवमात्र को जीने का जन्म-सिद्ध अधिकार है। निरीह एव निरपराध पशुओं के गिकार को वह एक महान् पाप मानते थे।^{६४} दूसरे (जीव) को पीडा न पहुँचाने के सिद्धान्त से रहित सभी शास्त्रों को वह घास-फूम के समान वेकार समझते थे।^{६५}

धनपाल की दृष्टि में किए हुए कर्मों का फल अवश्य ही भोगना पड़ता है। वह दैवगति के रूप में या होनहार (भवितव्यता) के रूप में अकाट्य होकर मनुष्य के जीवन को अवश्य ही प्रभावित करता है। कोई उसे रोक नहीं सकता है।^{६७} उन्होंने ससार की असारता तथा सम्पदा और प्रतिष्ठा की क्षणभंगुरता को भी सच माना था।^{६८} स्थिति की परिवर्तनशीलता पर भी उनका विश्वास था।^{६९} तिलकमञ्जरी कथा के प्रमुख पात्र उनके इस विश्वास के प्रबल परिचायक हैं।

धनपाल को पुनर्जन्म में पूरा-पूरा विश्वास था। उनकी धारणा थी कि जीव को अपने अच्छे-बुरे कर्मों के अनुसार ही अच्छी-बुरी योनि में जन्म मिलता है। उनकी यह भी धारणा थी कि यदि मनुष्य चाहे तो लोकोपयोगी शुभ-कार्य करके अपने पापी जीवन को उदात्त बना सकता है। ज्वलनप्रभ एव प्रियगुसुन्दरी की जीवनगाथा इस तथ्य का ज्वलन्त उदाहरण है। वह दाम्पत्य-प्रेम को शाश्वत मानते थे। समय एव शरीर की प्रतिकूलताओं में भी वह उसकी अजरता और अमरता को स्वीकार करते थे। धनपाल की दृष्टि में सखा प्रेम का भी स्थान उच्च था।

असमीक्ष्यकारिता किवा अदूरदर्शिता को भी धनपाल अच्छा नहीं समझते थे। उनकी दृष्टि से मनमानी करने वाला व्यक्ति सकटों में फँस सकता है।^{७०} धनपाल जैन-मन्दिरों का बहुत सम्मान करते थे। उनका ख्याल था कि इन मन्दिरों की परिसरभूमि में किसी को किसी सवारी पर बैठकर नहीं चलना चाहिए। यहाँ तक कि इनके ऊपर से वायुविमान भी नहीं निकालना चाहिए। इसी अपराध से तो यक्ष ने गन्धर्वक के विमान की गति रोकी थी।^{७१}

राजाओं के सम्पर्क में रहते-रहते धनपाल की यह भी धारणा बन चुकी थी कि राज-सेवा सर्वाधिक क्लेशदायिनी होती है। क्योंकि राजसेवक को जरा-सी भूल पर बड़े से बड़ा दण्ड मिल सकता है।^{७२}

इस प्रकार कुल मिलाकर हम सक्षेप में कह सकते हैं कि धनपाल के विचारों में सत्य, अहिंसा और दया की प्रमुखता थी, कर्मफल के अनुसार विधि के विधान की स्वीकृति थी, ससार की परख थी, परिस्थितियों की परिवर्तनशीलता की अनुभूति थी; प्रेम की अमरता थी, विमृश्यकारिता थी, व्यवहारकुशलता थी, निर्भीकता थी और साथ ही साथ दीन-वत्सलता भी थी।

सन्दर्भ

- १ शान्तिनिकेतन, बंगाल से प्रकाशित श्री जिनविजय द्वारा सम्पादित 'प्रबन्धचिन्ता-मणि' में 'साकाश्य' शब्द का प्रयोग गोत्रपरक मिलता है (देखिए उक्तग्रन्थ, पृ० स० ३६)। इसके अनुवादक डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने भी ऐसा ही माना है (देखिए : उक्तग्रन्थ, पृ० स० ४५)। किन्तु प्रभाचन्द्रसूरि कृत 'प्रभावकचरित' में—

“सांकाश्यस्थानसंकाशा वय वर्णेषु वर्णिता । चतुर्वेदविदः साङ्गपारायणभृतः सदा ॥” लिखा मिलता है (देखिए . उक्तग्रन्थ, महेन्द्रसूरिप्रबन्ध, श्लोक स० ४३) । इससे स्पष्ट है कि उन्होंने इस शब्द का प्रयोग स्थानपरक किया है । धनपाल ने अपने पितामह को ‘साकाश्यनिवेशजन्मा’ कहा है (देखिए . तिलकमंजरी कथा, प्रस्तावना श्लोक सं० ५१) । इस शब्द में प्रयुक्त हुआ ‘निवेश’ शब्द निश्चय ही स्थान शब्द का पर्यायवाचक है, और जो अपने पूर्ववर्ती साकाश्य शब्द को अपने नाम के रूप में साथ लिए हुए है । यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि बम्बई से प्रकाशित (शास्त्री रामचन्द्र दीनानाथ द्वारा सम्पादित) ‘प्रबन्धचिन्तामणि’ में भी धनपाल के पिता को काश्यप-गोत्रोत्पन्न बताया गया है, न कि सांकाश्यगोत्रोत्पन्न (देखिए उक्तग्रन्थ का धनपाल प्रबन्ध) । निर्णयसागर, बम्बई से प्रकाशित तिलकमंजरी के सपादक पण्डित भवदत्त शास्त्री भी धनपाल के पिता सर्वदेव का गोत्र काश्यप ही मानते हैं (देखिए : उक्तग्रन्थ की संस्कृत भूमिका, पृ० स० २) ।

२. आसीद् द्विजन्माखिलमध्यदेशप्रकाशसाकाश्यनिवेशजन्मा ।
अलब्ध देवपिरिति प्रसिद्धि यो दानवर्षित्वविभूषितोऽपि ॥
शास्त्रेष्वधीती कुशलः क्रियासु बन्धे च बोधे च गिरा प्रकृष्ट ।
तस्यात्मजन्मा समभून्महात्मा देवः स्वयम्भूरिव सर्वदेव ॥
तज्जन्मा जनकाङ्घ्रिपकजरजसेवाप्तविद्यालवो,
विप्रः श्रीधनपाल इत्यविशदामेतामबधनात्कथाम् ।
अक्षुण्णोऽपि विविक्तसूक्तिरचने यः सर्वविद्याब्धिना,
श्री मुजेन सरस्वतीति सदसि क्षोणीभृता व्याहृतः ॥
.....तिलकमंजरी कथा, प्रस्तावना श्लोक स० ५१-५३

३. (क) अव्जायताक्ष समजायतास्य श्लाध्यस्तनूजो गुणलब्धपूज ।
यः शोभनत्व शुभवर्णभाजा न नाम नाम्ना वपुषाऽप्यधत्त ॥
कातन्त्रचन्द्रोदिततन्त्रवेदी यो बुद्धबौद्धार्हततत्त्ववेत्ता ।
साहित्यविद्यार्णवपारदर्शी निदर्शन काव्यकृता बभूव ॥
कौमार एव क्षतमारवीर्यश्चेष्टा चिकीर्षन्निव । रिष्टनेमे ।
यः सर्वसावच्चनिवृत्तिगुर्वी सत्यप्रतिज्ञो विदधे प्रतिज्ञाम् ॥
अभ्यस्यता धर्ममकारि येन जीवाभिघात कलयापि नैव ।
चित्र चतु सागरचक्रकाचिस्तथापि भूव्यापि गुणस्वनेन ॥
एता यथामति विमृश्य निजानुजस्य तस्योज्ज्वलां कृतिमलकृतवान् स्ववृत्त्या ।
अभ्यर्धितो विदधता त्रिदिवप्रयाण तेनैव साम्प्रतकविर्धनपालनामा ॥
.....आगमोदयसमिति, बम्बई से स० ४७ पर प्रकाशित ‘शोभनस्तुति’ पर
धनपाल की टीका का मगलाचरण, श्लोक स० ३-७

(ख) “तस्यैव ज्येष्ठभ्रातुर्धनपालस्य ।”

.....उपर्युक्त टीका की पुष्पिका का अंश ।

४. “धारान्तर्याः परिष्ठितेन मार्गे स्थिताया अनवद्ये ।
कार्ये कनिष्ठभगिन्या सुन्दरीतिनामधेयाया ॥
कवयोऽन्धजनकृपाकुशल इति पदानामन्तिमा वर्णाः ।
नाम्नि यस्य क्रमशस्तेनैषा विरचिता देशी ॥”
- ...‘पाइअलच्छीनाममाला’ (वी० वी० एण्ड कम्पनी, भावनगर प्रकाशन) पृ० ४५
५. गुजराती भाषा मे, परमार्हतमहाकवि श्री धनपाल, (जैन सस्ता-साहित्य, अहमदा-
बाद प्रकाशन) पृ० स० ७
६. तिलकमजरी, सस्कृत भूमिका (विजयलावण्यसूरीश्वर ज्ञानमन्दिर, वोटोद, गुजरात
प्रकाशन) पृ० १६
- ७ वही, गुजराती भूमिका (वही) पृ० २६
- ८ श्री मेरुतुगाचार्य, प्रबन्धचिन्तामणि, (शान्तिनिकेतन प्रकाशन) पृ० ४१
९. गुजराती भाषा मे, परमार्हतमहाकवि श्री धनपाल, पृ० ६४-६८
१०. देखिए (क) ‘पाइअलच्छीनाममाला’ की भूमिका (भावनगर प्रकाशन, १९१६ ई०)
(ख) ‘राजा भोज’ पृ० २१७-२१८, लेखक—श्री विश्वेश्वरनाथ रेड ।
११. देखिए (क) ‘तिलकमजरी कथा साराण’, लेखक—प० प्रभुदास वेचरदास पारिख ।
(ख) ‘परमार्हतमहाकविश्रीधनपाल’, लेखक—मुनिराज श्री सुशीलविजय ।
१२. पाइअलच्छीनाममाला (भावनगर प्रकाशन) पृ० ४५
१३. राजा भोज, पृ० ८१-८२ तथा २२३, लेखक—श्री विश्वेश्वरनाथ रेड ।
१४. परमार्हतमहाकविश्रीधनपाल, पृ० ८३-८५, लेखक—मुनिराजश्रीसुशीलविजय ।
१५. प्रबन्धचिन्तामणि (शान्तिनिकेतन प्रकाशन) पृ० ४१, लेखक—मेरुतुगाचार्य ।
- १६ “विक्रमकालस्य गते एकोनत्रिंशदुत्तरे सहस्रे ।
मालवनरेन्द्रघाट्या लुण्ठिते मन्तखेडे ॥
× × ×
कवयोऽन्ध-जन-कृपा-कुशल इति पदानामन्तिमा वर्णाः ।
नाम्नि यस्य क्रमशस्तेनैषा विरचिता देशी ॥
.....पाइअलच्छीनाममाला, (भावनगर प्रकाशन) पृ० ४५
- १७ देखिए (क) जैनसाहित्य और इतिहास, पृ० ३२७-३२८, लेखक—श्रीनाथूरामप्रेमी ।
(ख) राजा भोज, पृ० १६, लेखक—श्रीविश्वेश्वरनाथ रेड ।
१८. तज्जन्मा जनकाडिं घ्नपकजरज सेवाप्तविद्यालवो,
विप्र श्रीधनपाल इत्यविशदामेतामवधनात्कथाम् ।
अक्षुण्णोऽपि विविक्तसूक्तिरचने य सर्वविद्याब्धिना,
श्रीमुजेन सरस्वतीति सदसि क्षोणीभृता व्याहृतः ॥
.....तिलकमजरी (नि० सा० प्र० १९३८), प्रस्तावना भाग, श्लोक स० ५३
- १९ तिलकमजरी, प्रस्तावना श्लोक स० ४३
- २० राजा भोज, पृ० १६ तथा मालवे के परमारवशीय राजाओ से सम्बन्धित नक्शे,
लेखक—श्री विश्वेश्वरनाथ रेड ।

२१. देखिए (क) 'इण्डियन एण्टिक्वेरी', भाग-६, पृ० ५१-५२
 (ख) वही, भाग-१४, पृ० १६०
२२. समारूढे पूतत्रिदशवसति विक्रमनृपे
 सहस्रे वर्षाणां प्रभवति हि पचाशदधिके ।
 समाप्त पचम्यामवति धरणि मुजनृपती
 सिते पक्षे पीपे बुधहितमिद शास्त्रमनघम् ॥
अमितगति, मुभाषितरत्नमन्दोह, श्लोक स० ६२२
- २३ तिलकमजरी, प्रस्तावना श्लोक स० ५०
- २४ राजा भोज, पृ० ६५ और ६८, लेखक—श्रीविश्वेश्वरनाथ रेड ।
२५. देखिए (क) प्राचीन भारतीय लेखो का अध्ययन, द्वितीय खण्ड, पृ० १७६-१८१,
 लेखक—श्री वामुदेव उपाध्याय ।
 (ख) राजा भोज पृ० १०८-१२३, लेखक—श्रीविश्वेश्वरनाथ रेड ।
- २६ एपिग्राफिया इण्डिका, भाग-१, पृ० २३३, टिप्पणी स० ५१
२७. देखिए : (क) वही, भाग-३ पृ० ४८-५०
 (ख) प्राचीन भारतीय लेखो का अध्ययन, द्वितीय खण्ड, पृ० १८१-१८२, लेखक—
 श्रीवामुदेव उपाध्याय ।
२८. जैन साहित्य और इतिहास, पृ० ४६८, लेखक—श्रीनाथूराम प्रेमी ।
२९. प्रबन्धचिन्तामणि, पृ० ३६ (शान्तिनिकेतन प्रकाशन) लेखक—मेरुतुंगाचार्य ।
३०. "प्राहेति विरुद तेऽस्तु 'श्रीकूर्चलसरस्वती' ॥"
प्रभावकचरित, महेन्द्रसूरि प्रबन्ध, श्लोक स० २७१
३१. तिलकमंजरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक स० ५३
३२. प्रबन्धचिन्तामणि, धनपाल प्रबन्ध, पृ० ३६ से ४२
३३. "नि जेपवाड् मयविदोऽपि जिनागमोक्ता
 श्रोतुं कथा समुपजातकुतूहलस्य ।
 तस्यावदातचरितस्य विनोदहेतो,
 राज्ञः स्फुटाद्भुतरसा रचिता कथेयम् ॥"
 —तिलकमंजरी, प्रस्तावना, श्लोक स० ५०
३४. देखिए (क) प्रबन्धचिन्तामणि का 'धनपालपण्डितप्रबन्ध', पृ० ३७-३८
 (ख) राजा भोज पृ० १६३-२६५
३५. देखिए (क) मेरुतुंगाचार्य कृत 'प्रबन्धचिन्तामणि', 'धनपाल प्रबन्ध', पृ० ४१
 (ख) श्रीप्रभाचन्द्रमूरिकृत 'प्रभावकचरित', का 'महेन्द्रसूरि प्रबन्ध' ।
 (ग) श्री मुशीलविजयमुनिकृत, 'परमार्हत महाकविधनपाल' (गुजराती भाषा मे)
 पृ० ६४-६८
३६. मुशीलविजयकृत 'परमार्हत महाकविधनपाल' (गुजराती भाषा मे पृ० ८३-८४
३७. वल्लालविरचित 'भोजप्रबन्ध' (कलकत्ता प्रकाशन १९२३), भोजजालन्धरीयकवि-
 सवाद, पृ० २३५-२३६

१८ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

३८. नि शेषवाङ्मयविदोऽपि जिनागमोक्ता'

श्रोतु कथा समुपजातकुतूहलस्य ।
तस्यावदातचरितस्य विनोदहेतो

राज्ञ स्फुटाद्भूतरसा रचिता कथेयम् ॥

—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक स० ५०

३९ मेरुतुगाचार्यकृत 'प्रबन्धचिन्तामणि' (शान्तिनिकेतन प्रकाशन, १९३३) पृ० ४१

४०. प्रायोग्रहणात् सस्कृतेऽपि । यथा—

शुष्कशिखरिणि कल्पशाखीव, निधिरघनग्राम इव, कमलखण्ड इव मारवेऽध्वनि ।
भवभीष्मारण्य इह, वीक्षितोऽसि मुनिनाथ । कथमपि ॥

—हेमचन्द्रसूरिकृत 'छन्दोऽनुशासन', अध्याय ५, सूत्र १७ का उदाहरण ।

४१. इसी शोधग्रन्थ का प्रथम परिशिष्ट देखिए ।

४२. वही

४३ श्री नाथूरामप्रेमी जैनसाहित्य और इतिहास, पृ० ४०८-४११

४४. डॉ० राजवशसहाय हीरा, अपभ्रंश साहित्य परम्परा और प्रवृत्तियाँ, पृ० २६

४५. धक्कडवणिवसि माएसरहो समुम्भविण ।

धणसिरि होवि सुवेण विरहउ सरसड सभविण ॥

—भविसयत्तकहा, १/६

४६. सरसइबहुलद्धमहावरेण'.....।

—भविसयत्तकहा, १/४

४७. श्री सुशीलविजय की अवधारणा के अनुसार यह घटना धारा नगरी की है ।

—'परमार्हत महाकविधनपाल', पृ० १३

४८. श्रीमेरुतुगाचार्य ने इनका नाम श्री वर्धमानसूरि बताया है (देखिए . 'प्रबन्धचिन्ता-मणि' का धनपालप्रबन्ध), किन्तु प्रभाचन्द्रसूरि ने महेन्द्रसूरि ही बताया है (देखिए : 'प्रभावकचरित' का महेन्द्रसूरिप्रबन्ध) । प० प्रभुदासवेचरदास भी महेन्द्रसूरि ही मानते हैं (देखिए उनका 'तिलकमञ्जरी कथासाराश') । मैं भी समझता हूँ कि धनपाल के दीक्षागुरु का नाम महेन्द्रसूरि ही हो सकता है, वर्धमानसूरि नहीं । क्योंकि तिलकमञ्जरी की प्रस्तावना में धनपाल ने महेन्द्रसूरि के नाम पर तो श्रद्धासुमन चढाये हैं (देखिए उनकी तिलकमञ्जरीकथा, प्रस्तावना श्लोक स० ३४), पर वर्धमानसूरि का कही नाम तक नहीं लिया है ।

४९ चत्वारिंशत् सुवर्णस्य टङ्कलक्षा विनिर्ययु ।

—प्रभावकचरित का महेन्द्रसूरिप्रबन्ध ।

५० श्री सुशीलविजय की धारणा है कि सर्वदेव ने महेन्द्रसूरि को दिये हुए वचन की चर्चा अपनी मृत्यु के समय अपने पुत्रों से की थी, और चाहा था कि उन दोनों में से कोई एक महेन्द्रसूरि का शिष्य बन कर उन्हें (सर्वदेव को) वचनमुक्त करे । इस पर धनपाल तो विगड गया था, पर शोभन ने अपने पिता को वचन दिया था कि वह अवश्य ही उनकी इच्छा को पूरी करेगा । तदुपरान्त सर्वदेव का शरीरान्त हो गया था । —देखिए सुशीलविजयकृत 'परमार्हतमहाकविश्रीधनपाल', पृ० १६-२३

५१ इस सन्दर्भ में कुछ विद्वान् लेखकों का लिखना है कि शोभनमुनि ने धनपाल के दो

दिन के पर्युषित (बासे) दही में कीड़ों का पड़ जाना प्रत्यक्ष सिद्ध करके दिखाया था; और उनकी यह बात भी कसौटी पर सत्य निकली थी कि विषमिश्रित अन्न को देख कर तोता चिल्लाने लगता है और चकोर की आँखों का रंग बदलने लगता है।

—देखिए—(क) मेरुतुङ्गाचार्यकृत 'प्रबन्धचिन्तामणि' का 'धनपालप्रबन्ध'।

(ख) प्रभाचन्द्रसूरिकृत 'प्रभावकचरित' का 'महेन्द्रसूरि प्रबन्ध'।

(ग) सुशीलविजयकृत 'परमार्हतमहाकविश्रीधनपाल'।

५२. तिलकमञ्जरीकथा, प्रस्तावनाभाग, श्लोक ५०

५३. देखिए—(क) धनपालकृत 'ऋषभपञ्चाशिका'।

(ख) धनपालकृत 'तिलकमञ्जरीकथा', प्रस्तावनाभाग, श्लोक १-४

५४. तिलकमञ्जरीकथा, प्रस्तावनाभाग, श्लोक २

५५. धनपालकृत 'श्रीवीरस्तुति', 'वीरस्तुति' तथा 'सत्यपुरीयश्रीमहावीरउत्साह'।

५६. देखिए:—(क) वेचरदासदोशीकृत 'जैनसाहित्य का वृहद् इतिहास' (वी० एच० यू० प्रकाशन, १९६६) भाग-१, पृ० १८२-१८३

(ख) कैलाशचन्द्रशास्त्रिकृत 'जैनधर्म' (जैनसंघ मथुरा प्रकाशन), पृ० ३२५

५७. डॉ० जगदीशचन्द्र जैन तथा डॉ० मोहनलालमेहताकृत 'जैनसाहित्य का वृहद् इतिहास' (वी० एच० यू० प्रकाशन, १९६६) भाग-२, पृ० ११३-१२६

५८. डॉ० प्रेमसागरजैनकृत 'जैनभक्तिकाव्य की पृष्ठभूमि', पृ० १३२ तथा भूमिका भाग पृ० १३

५९. वही, पृ० ११४

६०. वही, पृ० ११८

६१. आचार्यदामनन्दिकृत 'पुराणसारसंग्रह', पृ० ६२, ज्ञानपीठकाशी, प्रकाशन।

६२. वही, पृ० ६४

६३. वही, पृ० १-३२

६४. तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक ५०

६५. श्रीमेरुतुङ्गाचार्यकृत 'प्रबन्धचिन्तामणि', धनपालप्रबन्ध, पृ० ३७-३८

६६. किं ताए पढियाए पयकोडीए पलालभूयाये।

जत्थित्ति अं न नाय परस्य पीडा न कायव्वा ॥

—प्रबन्धचिन्तामणि, पृ० ३७

६७. तिलकमञ्जरी, पृ० ११२, ३४५-३२६

६८. वही, पृ० २४४, ३४५-३४६

६९. वही, पृ० ४०६

७०. वही, पृ० १४८

७१. वही, पृ० ३८१-३८२

७२. वही, पृ० ११२-११३

द्वितीय सोपान

काव्य के दायरे और धनपाल के स्वर

काव्य के शास्त्रीय मानदण्ड

‘नवनवोन्मेषशालिनी’ प्रतिभा-वत्लरी की उन्मुक्त गोद में विकसित होने वाले ‘काव्य-कुसुम’ की सर्वांगीण रूपरेखा को लक्षण के एक सूक्ष्म सूत्र में बाँधना, कोई आसान काम नहीं है। हम देखते हैं कि गुरु से लेकर आज तक ‘काव्य’ की न जाने कितनी परिभाषाएँ बनीं; न जाने कितने आचार्यों ने उसे लक्षण के दायरे में बाँधना चाहा, न जाने कितने कला-पारखियों ने इसे परखने के लिए अपने-अपने मानदण्ड स्थापित किए, पर यह पूरी तौर से किसी की भी पकड़ में नहीं आया, यह नितनूतन जो ठहरा। विविधता भी इसमें कमाल दर्जे की रही है, तभी तो जिसने जिस रूप में इसे देखना चाहा उसे यह उसी रूप में दिखाई दिया। इस मायने में तो हम इसे ‘उल्लेखालंकार’ का शाश्वत उदाहरण भी मान सकते हैं।

काव्यशास्त्र का इतिहास इस तथ्य का साक्षी है कि ‘काव्य’ की अनेक परिभाषाएँ बनी हैं, और आज भी बनती जा रही हैं। उनकी यह अनेकता ही इस बात का प्रमाण है कि उनमें से प्रत्येक में कुछ न कुछ कमी अवश्य ही रह जाया करती होगी, क्योंकि तभी तो दूसरी परिभाषाओं को जन्म मिलता रहा होगा। यह सर्वसम्मत तथ्य है कि मूर्त्त पदार्थों की अपेक्षा अमूर्त्त पदार्थों की परिभाषा करना कुछ ज्यादा कठिन होता है क्योंकि वे (अमूर्त्त पदार्थ) केवल भावात्मक एवं रागात्मक सवेदनाओं की ही उपज होते हैं। अतः सवेदनाओं की विविधता से उनमें भी विविधता की सम्भावना स्वाभाविक रूप से रहा करती है। प्रस्तुत सन्दर्भ से सम्बन्धित ‘काव्य’ भी एक ऐसा ही अमूर्त्त पदार्थ है। मुझे तो लगता है कि हवा के झोके से उठाई गई सरोवर की लहरों में तैरते हुए फूल के समान ही यह काव्य-कुसुम भी समीक्षकों की सवेदना-लहरियों में आज भी तैर रहा है, और मजे की बात तो यह है कि कोई भी लहर इसे पकड़ने में समर्थ नहीं हो पा रही है। इसका प्रमुख कारण मानव-समाज की बदलती हुई परिस्थितियाँ और बढ़ते हुए सम्पर्क हैं। मानव के व्यावहारिक क्षेत्र में परिवर्तन आते ही काव्य के क्षेत्र में भी परिवर्तन का आना स्वाभाविक ही होता है। नहीं तो फिर साहित्य समाज का दर्पण ही कैसा? पर इतना निश्चित है कि काव्य में एक सार्वभौम और शाश्वत सत्य छिपा रहता है, जो किसी भी युग की कविता में देखा जा सकता है, जिस पर न कोई देश हावी हो सकता है, न कोई

काल, और न कोई व्यक्ति ही। महादेवी वर्मा ने इस सन्दर्भ में साफ जाहिर कर दिया है कि—

“कविता मनुष्य के हृदय के समान ही पुरातन है, परन्तु अब तक उसकी कोई ऐसी परिभाषा न बन सकी जिसमें तर्क-वितर्क की सम्भावना न रही हो। धुँधले अतीत भूत से लेकर वर्तमान तक, ‘वाक्य रसात्मक काव्यम्’ से लेकर आज के शुष्क बुद्धिवाद तक जो कुछ काव्य के रूप और उपयोगिता के सम्बन्ध में कहा जा चुका है वह परिभाषा में कम नहीं, परन्तु अब तक न मनुष्य के हृदय का पूर्ण परितोष हो सका है और न उसकी बुद्धि का समाधान। यह स्वाभाविक भी है, क्योंकि प्रत्येक युग अपनी समस्याएँ लेकर आता है, जिनके समाधान के लिए नई दिशाएँ खोजती हुईं मनोवृत्तियाँ उस युग के ‘काव्य’ और ‘कलाओं’ को एक विशिष्ट रूपरेखा देती रहती हैं। मूल-तत्त्व न जीवन के कभी बदले हैं, और न काव्य के, कारण वे उस शाश्वत चेतना से सम्बद्ध हैं जिसके तत्त्वतः एक रहने पर ही जीवन की अनेक-रूपता निर्भर है।” (देखिए—महादेवी का विवेचनात्मक गद्य, पृ० ४६)

चूँकि ‘काव्य’ का यह चिरन्तन सत्य पुराने से पुराने और नये से नये आलोचकों द्वारा निर्धारित की गई सभी काव्य-परिभाषाओं में समाया हुआ है, इसलिए मेरे लिए अब यह आवश्यक हो जाता है कि मैं काव्य के स्वरूप को समझने के लिए संस्कृत के पुरातन आचार्य भरतमुनि से लेकर आज तक के कुछ प्रमुख-प्रमुख काव्यसमीक्षकों के, इस सम्बन्ध में, विचार प्रस्तुत करूँ। साथ ही साथ भिन्न-भिन्न काल में उत्पन्न होने वाले प्रमुख भारतीय और पश्चिमी समालोचकों द्वारा स्थापित किए गए काव्य के शास्त्रीय मानदण्डों (लक्षणों) की जिज्ञासा रखने वाले सुधी पाठकों को सुविधा पहुँचाने की दृष्टि से मैं यह भी उचित समझता हूँ कि पहले तो यहाँ भिन्न-भिन्न काव्य-लक्षणों की एक सूची प्रस्तुत कर दी जाए और तदनन्तर उनकी समीक्षा की जाए। अच्छा, तो लीजिए वह सूची इस प्रकार है—

संस्कृत समी क

(क) भरतमुनि की दृष्टि में

मृदुललितपदाढ्य गूढशब्दार्थहीन

जनपदसुखबोध्य युक्तिमन्तृत्ययोज्यम् ।

बहुकृतरसमार्ग सन्धि-सन्धानयुक्त

भवति जगति योग्य नाटक प्रेक्षकाणाम् ॥^१

(लोक में नाटक रोचक हुआ करता है। इसकी रचना कोमल और ललित पदों से की जाती है, इसमें शब्दों का अर्थ दुरूह नहीं होता है, यह लोगों को आसानी से समझ में आ जाता है, इसमें समुचित नृत्य की संयोजना होती है, रसों का प्रवाह होता है, और कथावस्तु की सन्धियों का संयोग रहा करता है।)

(ख) भामह की दृष्टि में।

शब्दार्थो सहितौ काव्यम्।^२

(अर्थात् शब्द और अर्थ मिलकर ही काव्य होता है ।)

(ग) दण्डी की दृष्टि में

शरीर तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली ।^३

(अभीप्सित किवा मनोरम अर्थ से विभूषित शब्दावली ही काव्य का शरीर है ।)

(घ) वामन के मत में

काव्य ग्राह्यमलङ्कारात् ।.....काव्यशब्दोऽयं गुणालङ्कारसंस्कृतयो शब्दार्थ-योर्वर्तते । भक्त्या तु शब्दार्थमात्रवचनोऽत्र गृह्यते ।^४

(काव्य, अलकार (के योग) से उपादेय होता है । • यहाँ यह काव्य शब्द, गुण तथा अलकार से सम्पृक्त शब्द तथा अर्थ के लिए प्रयुक्त किया गया है । हाँ, लक्षणा से यह केवल शब्द और अर्थ का भी बोधक है ।)

(ङ) अग्निपुराणकार की दृष्टि में

काव्य स्फुरदलङ्कार गुणवद् दोषवर्जितम् ।^५

(जहाँ अलकार स्पष्ट दिखाई दे, और जो गुणों से युक्त तथा दोषों से रहित हो, ऐसे वाक्य को काव्य कहते हैं ।)

(च) कुन्तक की दृष्टि में

शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनि ।

बन्धे व्यवस्थितौ काव्य तद्विदाह्लादकारिणि ॥^६

(भाव यह है कि सहृदयों को आह्लादित करने वाले, एव मन को आकर्षित करने वाले कवि व्यापार से युक्त वाक्य-विन्यास में सुन्दर ढंग से व्यवस्थित एव साहित्यमय (अनुकूल) शब्द और अर्थ को काव्य कहा जाता है ।)

(छ) भोज की दृष्टि में

निर्दोष गुणवत्काव्यमलङ्कारैरलङ्कृतम् ।

रसान्वित कवि कुर्वन् कीर्तिं प्रीतिं च विन्दति ॥^७

(दोषों से रहित और गुणों से भरपूर, तथा अलकारों से युक्त एव रस से सराबोर काव्य का निर्माण करके कवि ससार में कीर्ति और प्रसन्नता को प्राप्त करता है ।)

(ज) मम्मट के मत में

तददोषी शब्दार्थौ सगुणावनलङ्कृती पुन क्वापि ।^८

(दोषों से रहित तथा गुणों से युक्त और कही-कही अलकारों के अभाव से भी युक्त शब्द और अर्थ काव्य कहलाते हैं ।)

(झ) हेमचन्द्र की दृष्टि में

अदोषी सगुणी सालङ्कारी च शब्दार्थौ काव्यम् ।^९

(दोषों से रहित तथा गुण-अलकारों से युक्त, शब्द और अर्थ को काव्य कहते हैं ।)

(ज) विद्यानाथ की दृष्टि में

गुणालङ्कारसहितौ शब्दार्थौ दोषवर्जितौ काव्यम् ।^{१०}

(अर्थ स्पष्ट है।)

(ट) जयदेव की दृष्टि में

निर्दोषा लक्षणवती सरीतिर्गुणभूषिता ।

सालङ्काररसानेकवृत्तिर्वाक्काव्यनामभाक् ॥^{११}

(दोषों से रहित, अक्षरसहित आदि लक्षणों से युक्त, रीतियों और गुणों से विभूषित, अलंकारों में अलङ्कृत, तथा रसमयी वृत्तियों से युक्त वाक्य को काव्य कहा जाता है।)

(ठ) विश्वनाथ के मत में

वाक्य रसात्मक काव्यम् ।^{१२}

(रसात्मक वाक्य को काव्य कहते हैं।)

(ड) पण्डितराज जगन्नाथ की दृष्टि में

रमणीयार्थप्रतिपादक शब्दः काव्यम् ।^{१३}

(जो शब्द मन में लोकोत्तर आह्लाद को उत्पन्न करने वाले (रमणीय) अर्थ का प्रतिपादक होता है, वह काव्य कहलाता है।)

पाइ अत्य स ती क

(ढ) अरस्तू की दृष्टि में

“Epic, Poetry, tragedy, comedy.. ...are all in their conception modes of imitation by means of language alone, and that either in prose and verse.....”^{१४}

(महाकाव्य, काव्य, त्रासदी, कामदी आदि.....ये सभी, अपने आप में अनुकरण के विचारात्मक तरीके ही हैं। ..केवल भाषा के माध्यम से अनुकूल की जाने वाली एक और कला है, जो गद्य और पद्य के रूप में पाई जाती है।)

(ण) सर् पी० सिडनी की दृष्टि में

“Poetry is an art of imitation.”^{१५}

(काव्य-रचना (तो) अनुकरण की एक कला है।)

(त) वर्ड्सवर्थ के विचार से

“Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings, it takes its origin from emotions recollected in tranquillity”^{१६}

(काव्य प्रबल अनुभूतियों का स्वाभाविक उच्छलन है, जो शान्ति के क्षणों में स्मृति का विषय बने हुए मनःसवेगों से फूट निकलता है।)

(थ) पी० वी० शैले के शब्दों में

(1) 'Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds.'

(11) "Poetry in a general sense, may be defined as the expression of the imagination."^{१७}

(1) (निहायत प्रसन्न एव निहायत ही अच्छे मस्तिष्को के निहायत अच्छे और निहायत प्रसन्न क्षणों के लेखा-जोखा को 'कविता' कहते हैं।)

(11) (सामान्य तौर पर कविता की यह परिभाषा की जा सकती है कि वह कल्पना की अभिव्यक्ति है।)

(द) डॉ० जोनसन के शब्दों में

"Poetry is the art of uniting pleasure with truth by calling imagination to the help of reason."^{१८}

(युक्तिपूर्ण कल्पना के माध्यम से सचाई के साथ आनन्द की संयोजना को कविता कहते हैं।)

(ध) चैम्बर्स शब्दकोश के अनुसार

"Poetry is the art of expressing, in melodious words, thoughts which are the creations of imagination and feelings."^{१९}

(कल्पना और अनुभूति से उत्पन्न विचारों को मधुर शब्दों में अभिव्यक्त करने की कला ही कविता है।)

हिन्दी शिक्षक

(न) चिन्तामणि के शब्दों में

सगुणालकारन सहित दोषरहित जो होय ।

शब्द अर्थ ताको कवित कहत विबुध सब कोय ॥^{२०}

(प) कुलपति के शब्दों में

जग से अद्भुत सुखसदन शब्दरु अर्थ कवित्त ।

यह लक्षण मैंने कियो समुझ ग्रन्थ बहु चित्त ॥^{२१}

(फ) श्रीपति के शब्दों में

शब्द अर्थ विन दोष गुन अलकार रसखान ।

ताको काव्य बखानिए श्रीपति परम सुजान ॥^{२२}

(ब) सोमनाथ के शब्दों में

सगुन पदारथ दोष विनु पिगल मत अविरुद्ध ।

भूपनजुत कवि कर्म जो सो कवित्त कहि सुद्ध ॥^{२३}

(भ) महावीरप्रसाद द्विवेदी के शब्दों में

“कविता प्रभावशाली रचना है, जो पाठक या श्रोता के मन पर आनन्ददायी प्रभाव डालती है।... मनोभाव शब्दों का रूप धारण करते हैं, वही कविता है चाहे वह पद्यात्मक हो चाहे गद्यात्मक।... अन्तःकरण की वृत्तियों के चित्र का नाम कविता है।”^{२४}

(म) रामचन्द्रगुप्त के शब्दों में

“...जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञानदशा कहलाती है, उसी प्रकार हृदय की यह मुक्तावस्था रसदशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द-विधान करती आई है, उसे कविता कहते हैं।”^{२५}

(य) श्यामसुन्दरदास के शब्दों में

“...काव्य वह है जो हृदय में अलौकिक आनन्द या चमत्कार की मृष्टि करे।”^{२६}

(र) गुलावराय के शब्दों में

“रसप्रधान साहित्य काव्य कहलाता है और ज्ञानप्रधान साहित्य... शास्त्र कहलाता है।”^{२७}

(ल) जयशंकर प्रसाद के शब्दों में

“...इसीलिए कवित्व को आत्मा की अनुभूति कहते हैं।... काव्य आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है, जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान नहीं है। वह एक श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञानधारा है।”^{२८}

(व) महादेवी वर्मा के शब्दों में

“कविता कवि विशेष की भावनाओं का चित्रण है, और यह चित्रण इतना ठीक है कि उससे वैसे ही भावनाएँ किसी दूसरे के हृदय में आविर्भूत होती हैं।”^{२९}

(ञ) आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी के शब्दों में

“...काव्य तो प्रकृत मानव-अनुभूतियों का, नैसर्गिक कल्पना के सहारे, ऐसा सौन्दर्यमय चित्रण है जो मनुष्यमात्र में स्वभावतः अनुरूप भावोच्छ्वास और सौन्दर्य-संवेदन उत्पन्न करता है।”^{३०}

(ष) डॉ० राकेश के शब्दों में

“...We may say that poetry is that which interests, and, at the same time, which is not any other definite art or science.”^{३१}

(...हम कह सकते हैं कि कविता वह है जो आनन्दित करे, साथ ही साथ जो कोई दूसरी कला और विज्ञान न हो।)

हालाँकि काव्य-परिभाषाओं की यह सूची अभी और भी काफी लम्बी बन सकती है, लेकिन यह होगी अनावश्यक। क्योंकि उपर्युक्त परिभाषाएँ ही ‘काव्य’ की रूपरेखा प्रस्तुत करने के लिए काफी हैं। अतः अब मैं इन्हें ही समीक्षा की कसौटी पर कसता हुआ

काव्य के रूप को अपने सुधी पाठकों के समक्ष रगाने का प्रयाग कर रहा है।

भारतीय संस्कृत-समीक्षकों में नाट्यप्रणाली के प्रणेता भरतमुनि का नाम सबसे पहले लिया जाता है। यद्यपि इन्होंने सामान्य रूप में 'काव्य' के स्वरूप पर कोई प्रयाग नहीं डाला है, कारण इनकी दृष्टि 'दृश्य काव्य' तक ही सीमित रही है, यद्यपि नाट्य के लिए इन्होंने जिस प्रकार के स्वरूप की परिकल्पना की है, वह सामान्य रूप में 'काव्य' की भी रूपरेखा दे जाती है।^{३२} उसके अनुशीलन से काव्य का जो रूप उभरता है वह कुछ इस प्रकार है—

(अ) काव्य की शब्दशय्या कोमल एवं नलिन होनी चाहिए।

(आ) अर्थ बोध में दुरुहता और अनिश्चयमत्तयता नहीं होनी चाहिए।

(इ) प्रतिपाद्य भावना के अनुकूल सवेदना को उभारने की प्रयत्न होनी चाहिए।

(ई) जिसमें नृत्यवद्धता भी हो, और कथावस्तु की सन्धिर्घा (उत्तम-नदान) भी हो।

साफ जाहिर है कि भरतमुनि की परिभाषा के, ऊपर गिनाये गए, इन पहलुओं में से यदि हम अन्तिम पहलू को 'दृश्य काव्य' परक मानकर छोड़ दें तो बाकी बचे हुए तीन पहलुओं से 'काव्य' मात्र का एक अच्छा-भासा रूप गाने आ जाता है, किन्तु यहाँ चलता है कि भरत की दृष्टि काव्य की कोमलता एवं सुबोधता की ओर ही अधिक झुकी हुई है, जबकि 'काव्य' में शौर्य, क्रोध और जुगुप्सा जैसे भावों की भी अभिव्यञ्जना करना करती है। अतः उनकी इस 'काव्य-परिभाषा' में अव्याप्ति दोष लगता नजर आता है।

भरतमुनि के बाद सबकी निगाह भामह पर अटकती है। उन्होंने 'शब्द और अर्थ (दोनों) के सहभाव' को काव्य माना है।^{३३} उनकी यह काव्य-परिभाषा नितान्त व्यापक है। यह केवल काव्य के लिए ही लागू नहीं होती, बल्कि व्याकरण, दर्शन, ज्योतिष आदि अन्य शास्त्रों पर भी लागू हो जाती है। अतः इसमें अतिव्याप्ति दोष पाया जाता है, और सच बात तो यह है कि 'शब्दार्थी सहितौ काव्यम्' लिखकर भामह ने काव्य की परिभाषा दी भी नहीं है। क्योंकि उनके मूल ग्रन्थ^{३४} में इस प्रमग का परिशीलन करने में विहित होता है कि उन दिनों काव्य में शब्दालकार और अर्थालकार की प्रधानता को लेकर आलोचकों के दो वर्ग बन गए थे, एक शब्दालकार की प्रधानता का गीत गा रहा था तो दूसरा अर्थालकार को महत्त्व दे रहा था। मेरा विश्वास है कि भामह ने अपनी सवेदना के आधार पर अलकारवादियों के इसी आपसी विवाद को मेटने की दृष्टि से 'शब्दार्थी सहितौ काव्यम्' लिखकर काव्य में दोनों ही प्रकार के अलकारों की उपादेयता सिद्ध करनी चाही होगी।

हाँ, इतना अवश्य मानना पड़ेगा कि भामह ने अपने इस 'शब्दार्थी सहितौ काव्यम्' वाक्य द्वारा परवर्ती आचार्यों को काव्य की परिभाषा करने के लिए 'शब्द' और 'अर्थ' के सहभाव को विरासत के रूप में प्रदान किया है। हम देखते भी हैं कि संस्कृत के अधिकांश आचार्यों की काव्य परिभाषाएँ शब्द और अर्थ के सहभाव पर ही आधारित है।

दण्डी ने काव्य में 'इष्टार्थ' को प्रधानता दी है। अपने इस इष्टार्थ को उन्होंने तो

स्पष्ट नहीं किया है, लेकिन टीकाकारों की धारणा है कि सरस, मनोहर और आह्लादपूर्ण अर्थ की अभिव्यञ्जना करने वाली 'पदावली' को ही दण्डी ने काव्य माना है।³⁴ वामन ने भामह के 'शब्द' और 'अर्थ' को काव्य के सिंहासन पर आरूढ करने के लिए यह अनुभव किया कि उन्हें गुणों और अलकारों से भी विभूषित किया जाए।³⁵ उनकी इस धारणा का परवर्ती आचार्यों ने काफी स्वागत किया। अग्निपुराणकार ने इसमें थोड़ा परिवर्तन भी किया। उन्होंने काव्य को दोषों से बचाये रखने की भी बात कही।³⁶

कुन्तक ने भी शब्द और अर्थ के सहभाव को काव्य माना है। लेकिन तभी, जबकि उसमें सुनने वाले के दिल को खुश करने की क्षमता रखने वाला 'वाक्पापन' भी हो। इनका सारा जोर वक्रोक्ति पर है, जिसे आज 'भणिति-वैदग्ध्य' या 'कथन-चातुर्य' कहा जाता है। भोज ने अग्निपुराणकार की ही बात दोहरा दी है। मौलिकता के नाम पर उसमें वस एक विशेषण और जोड़ दिया है—'रसान्वितम्'।

अब आते हैं आचार्य मम्मट। इन्होंने भी वही कहा, जो वामन, अग्निपुराणकार और भोजदेव ने कहा था। लेकिन साथ ही साथ इनकी दृष्टि वामन के 'काव्यशोभाया कर्तारो धर्मा गुणा' (३, १, १) तथा 'तदतिशयहेतवस्त्वलकारा' (३, १, २) सूत्रों पर भी गई, और जरा गहराई से गई। फलस्वरूप इन्हें प्रेरणा मिली कि काव्य में अलकारों का होना कोई जरूरी नहीं है। इनके अनुभव ने भी इस तथ्य की पुष्टि की। परिणाम-स्वरूप इन्होंने अपनी काव्य-परिभाषा में 'शब्दाश्री' का एक विशेषण जोड़ दिया—'अनलकृती पुन क्वापि'।³⁷ हालांकि इनके इस विशेषण ने अलकारवादियों के दिल पर काफी चोट पहुँचाई, लेकिन कविता के क्षेत्र में हृदयपक्ष को बड़ी राहत मिली, और धीरे-धीरे उसकी प्रधानता को भी स्वीकृत किया जाने लगा।

हेमचन्द्र और विद्यानाथ की काव्य-परिभाषाओं का आशय बिल्कुल समान ही दिखाई देता है। इन लोगों ने नई बात कुछ भी नहीं कही है। जयदेव ने कलापक्ष को प्रधानता दी है। अतः उन्होंने गुण एव अलकारों के अतिरिक्त रीतियों और वृत्तियों को भी काव्य का आवश्यक अंग मान लिया है। इससे काव्य-परिभाषा के साथ ही साथ उनकी बुद्धिवाद की दासता का भी अच्छा-खासा अन्दाज लग जाता है।

विश्वनाथ का विश्वास है कि रसात्मक वाक्य ही काव्य होता है। इनकी भी यह परिभाषा अव्याप्ति दोष की चपेट में आ जाती है। क्योंकि वस्तुध्वन्यात्मक और अलकार-ध्वन्यात्मक काव्य में यह लागू नहीं हो पाती। उधर पण्डितराज जगन्नाथ को 'अर्थ' में काव्यत्व पसन्द नहीं है। वह उसे 'रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करने वाले' शब्दमात्र में ही सिद्ध करते हैं। वह चाहते हैं कि हृदय में लोकोत्तर आह्लाद की अनुभूति कराने वाले शब्द को काव्य कहा जाए।

पाश्चात्य समीक्षक अरस्तू और सिडनी 'काव्यकला' की कोई समुचित परिभाषा तो दे न सके, लेकिन उसे 'अनुकृति' बताकर उसके प्रति एक वितृष्णा पैदा करने की असफल कोशिश अवश्य कर गए हैं। वर्ड्सवर्थ के विचार देखने-सुनने में तो काफी आकर्षक लगते हैं, लेकिन उनमें भी अतिव्यापकता का रोग लगा हुआ है। कारण कि वे भी काव्य-सीमा का उल्लंघन करने की क्षमता रखते हैं। उधर शैले की काव्य-परिभाषा

मे अव्याप्ति नजर आती है। क्योंकि उन्होंने उसकी पहुँच कवि की केवल 'प्रगन्नता' तक ही सीमित कर दी है, जबकि काव्य के वियोगात्मक पक्ष में दिल को 'गीना' करने की ज्यादा शक्ति होती है।³⁸ इस तथ्य को वह स्वयं भी स्वीकार करते हैं।³⁹ डॉ. आं० जानसन ने काव्य के रूप को परखने में अवश्य ही कुछ गफनता प्राप्त की है। मर्यादा के साथ आनन्द की सर्जना, और वह भी औचित्यपूर्ण कल्पनाओं के सहारे, मनुष्य ही अपने आप में कविता बन जाती है। परन्तु 'चैम्बर्स-शब्दकोश' की काव्य-परिभाषा त्रिननी स्पष्ट एवं सही है उतनी यहाँ उद्धृत अन्य किसी भी पाश्चात्य काव्यसमीक्षक की नहीं। यह परिभाषा भारतीय मनोभूमि के काफी करीब है। कुन्तक की 'वक्रोक्ति', विश्वनाथ की 'रसात्मकता' और पण्डितराज की 'रमणीयता' की इस पर लगना है कि जैसे छाया पड़ गई हो।

हिन्दी समीक्षकों की परिभाषाओं में मौलिकता का प्रायः अभाव रहता है। क्योंकि इनमें जो प्राचीन हैं वे तो संस्कृत के काव्याचार्यों से प्रभावित दिखते हैं; और जो जर्दानीन हैं उन पर प्रायः पाश्चात्य समीक्षकों का रंग चढ़ जाता है। मैंने काव्य की परिभाषा करने वाले जिन हिन्दी समीक्षकों का उल्लेख किया है उनमें चिन्तामणि पर हेमचन्द्र और विद्यानाथ का, कुलपति पर मम्मट और विश्वनाथ का, श्रीपति पर भोज का, और सोमदेव पर कुछ जयदेव का प्रभाव स्पष्ट ही परिलक्षित हो रहा है। महावीर प्रसाद द्विवेदी, श्यामसुन्दरदास और गुलावराय की दृष्टि में काव्य आनन्दात्मक है। पर उनकी भी इस धारणा पर विश्वनाथ की छाया झलकती है। रामचन्द्रशुक्ल भी हृदय की रमणीयता को काव्य की सजा देने के हिमायती है।

जयशंकरप्रसाद की काव्य-परिभाषा का आधार आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति है। दूसरे शब्दों में हम उसे दिल का-सुजर्वा कह सकते हैं। पर उनकी इस काव्य-परिभाषा पर 'छायावाद' का पर्दा पड़ा हुआ है। फलस्वरूप इसे लोकप्रियता नहीं मिल सकी है। महादेवी वर्मा की काव्य-परिभाषा में अव्याप्ति दोष है। क्योंकि वह गीतकाव्य की परिधि में घिरी हुई है।

आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी की काव्य-परिभाषा अपेक्षाकृत व्यापक है। इन्होंने काव्य में मानवीय अनुभूति, कल्पना और सुन्दरता की त्रिवेणी के दर्शन किए हैं। लेकिन ध्यान रहे कि इन्होंने जिस 'सुन्दरता' का नाम लिया है वह 'रसात्मकता' के अतिरिक्त अन्य कुछ नहीं है। डॉ० राकेश ने भी 'आनन्ददायकता' को ही काव्य का स्वरूपाघायक तत्त्व माना है। पर उनकी काव्य-परिभाषा की शब्दावली को देखने से लगता है कि उन्होंने इस बात का ध्यान नहीं दिया कि उनकी काव्य-परिभाषा अतिव्याप्ति दोष की पकड़ में बुरी तरह से आ जाएगी। क्योंकि वह संगीतकला और चित्रकला पर भी उतनी ही लागू हो जाती है जितनी कि काव्यकला पर।⁴⁰

उपर्युक्त समीक्षकों की काव्य-परिभाषाओं का परिशीलन करने से मस्तिष्क एक अच्छी-खासी उलझन में फँस जाता है। 'जे मुँह तै बात' की कहावत याद आने लगती है, और सबसे बड़े धर्मसंकट की बात तो यह उठ खड़ी होती है कि किस समीक्षक के मत को स्वीकृत किया जाए, क्योंकि है तो ये सभी एक से एक घुरन्धर ही।

लेकिन इस सम्बन्ध में मेरी धारणा यह है कि संस्कृत समीक्षकों में से विश्वनाथ और जगन्नाथ की काव्य-परिभाषाओं में वेदान्तियों की 'भागत्यागलक्षणा' को चरितार्थ किया जाना चाहिए। हमें उन दोनों की ही परिभाषाओं के आपत्तिजनक अंशों को त्याग कर उनके उपादेय अंशों को कुछ इस प्रकार से सँजो लेना चाहिए कि उनसे एक सर्वांग-सुन्दर 'काव्य-परिभाषा' निखर उठे। हम देख चुके हैं कि विश्वनाथ की काव्य-परिभाषा में 'रसात्मक' अंश आपत्तिजनक है, और जगन्नाथ की काव्य-परिभाषा में 'शब्द' अंश। अतः हमें चाहिए कि इन दोनों ही अंशों को हटा दें। विश्वनाथ की काव्य-परिभाषा के 'वाक्य' अंश को, तथा जगन्नाथ की काव्य-परिभाषा के 'रमणीयार्थप्रतिपादक' अंश को काव्यत्व की दृष्टि से सर्वथा उपादेय समझकर इन दोनों ही अंशों को अपना लें। रहा दोनों का 'काव्यम्' अंश, सो विधेय के रूप में अभीष्ट है ही। इस प्रकार भागत्यागलक्षणा का सहारा लेते हुए दोनों की ही काव्य-परिभाषाओं में से जो एक सर्वांगसुन्दर काव्य-परिभाषा बनेगी, मैं समझता हूँ कि उसका रूप इस प्रकार होगा—

“रमणीयार्थप्रतिपादक वाक्य काव्यम्।”

(अर्थात् चित्त में लोकोत्तर आह्लादमयी भावना को उच्छलित करने वाले वाक्य-विन्यास को काव्य कहते हैं।)

मेरा यह भी विश्वास है कि यह परिभाषा प्रत्येक युग में काव्य के शाश्वत स्वरूप को अपने आप में सुरक्षित रखेगी। थोड़ा सा ही प्रयत्न करने पर इसमें आपको भरत का 'मार्दव' एवं 'लालित्य', दण्डी का 'इष्टार्थ', वामन का 'सौन्दर्य', कुन्तक का 'भणिति-वैदग्ध्य', मम्मट का 'शब्दार्थयुगल', विश्वनाथ की 'रसात्मकता', जगन्नाथ की 'रमणीयता', अरस्तू की 'अनुकृति', वर्ड्सवर्थ का 'भावोच्छलन', जॉनसन का 'आनन्द', जयशंकर प्रसाद की 'अनुभूति', डॉ० राकेश का 'इण्टरेस्ट' आदि सब कुछ मिल जाएगा। यही कारण है कि मैं यहाँ विश्वनाथ और जगन्नाथ की परिभाषाओं के भागत्यागलक्षणात्मक समन्वित स्वरूप की उपेक्षा करके नये सिरे से काव्य की परिभाषा करने की आवश्यकता नहीं समझता हूँ।

काव्य के भेद

यहाँ 'काव्य भेद' से मेरा तात्पर्य काव्य की विधाओं से है। साहित्यकार अपनी काव्य-रचनाओं को भिन्न-भिन्न विधाओं में प्रस्तुत किया करते हैं। उनकी उन विधाओं में से जिस विधा में जितना ही ज्यादा आकर्षण होता है अन्य समकालीन परवर्ती साहित्यकार उसकी उस विधा को उतना ही अधिक अपनाने लगते हैं। इस सबका परिणाम यह होता है कि साहित्य-रस की धारा अनेक रूपों में वह निकलती है, और भिन्न-भिन्न प्रकार की रुचि रखने वाले पाठकों के मन को अपने विविध प्रकार के आनन्द-सलिल में अवगाहन कराया करती है।

भारतीय समीक्षकों ने काव्य के भेदों और उपभेदों का विस्तार से निरूपण किया है। मौलिक रूप से इन्द्रियग्राहकता के आधार पर काव्य के सर्वप्रथम दो भेद किए हैं—दृश्यकाव्य एवं श्रव्यकाव्य।^{५०} इनमें दृश्यकाव्य के 'रूपक' और 'उपरूपक' के नाम

से फिर दो भेद कर दिए गए हैं, जिनमें रूपक के दस^{४३} और उपरूपक के अठारह^{४४} भेद स्वीकृत किए गए हैं।

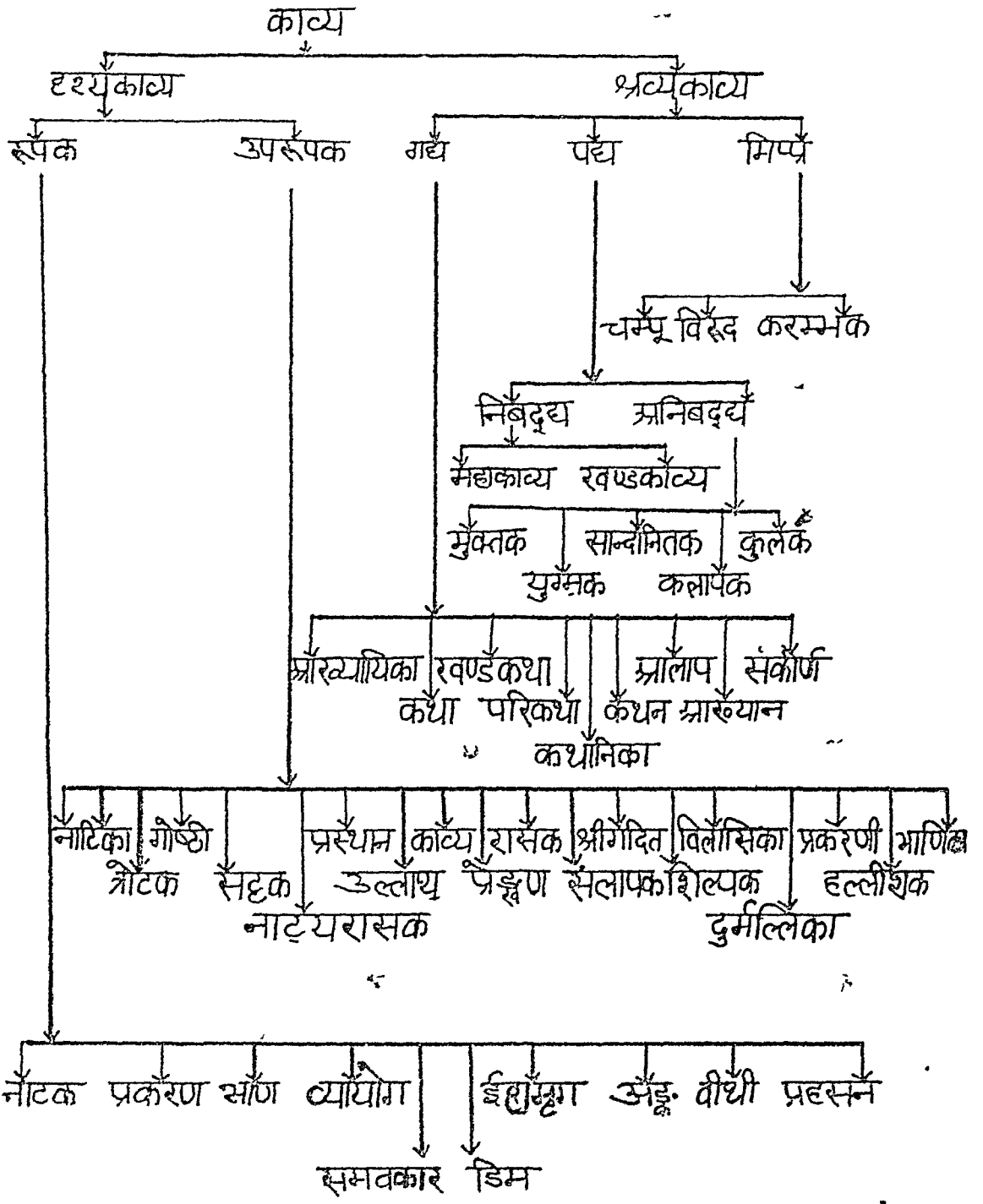
श्रव्यकाव्य को सबसे पहले गद्य, पद्य और मिश्र (चम्पू) के भेद से तीन तरह का मान लिया जाता है।^{४५} पुनः इनके भी कई शास्त्रीय उपभेद हुए हैं। इनमें शब्द सङ्घटना के आधार पर गद्य के अग्निपुराणकार^{४६} ने तीन (चूर्णक, उत्कलिका और वृत्तसन्धि), और विश्वनाथ ने (इनके 'मुक्तक' को जोड़कर) चार भेद माने हैं।^{४७} इसके अतिरिक्त प्रतिपाद्य विषय के आधार पर गद्य के आख्यायिका, कथा, खण्डकथा, परिकथा तथा कथानिका के नाम से, अग्निपुराणकार ने पाँच भेद और भी किए हैं।^{४८} लेकिन विश्वनाथ ने इस दृष्टि से 'कथा' और 'आख्यायिका' के नाम से केवल दो ही भेद माने हैं।^{४९}

प्रसिद्ध उपन्यासकार प० अम्बिकादत्त व्यास ने अग्निपुराणकार द्वारा निर्धारित पाँच भेदों में अपनी ओर से कथन, आलाप, आख्यान और सकीर्ण नामक चार भेदों को मिलाकर उनकी सख्या नौ कर दी है। इतना ही नहीं, बल्कि उन्होंने इन नौ भेदों में से भी कथा, खण्डकथा और कथन के दो-दो, कथानिका और आलाप के तीन-तीन और परिकथा के चार भेद करके इन सबकी सख्या उन्नीस बताई है। व्यासजी ने पुनः इन उन्नीस भेदों के भी अरबों उपभेद कर डाले हैं, जो अनावश्यक एवं अरुचिकर भी हो गए हैं।^{५०}

पद्यकाव्य के सर्वप्रथम दो भेद सामने आते हैं; पहला अनिबद्ध और दूसरा निबद्ध।^{५१} आज की भाषा में इन्हीं दोनों को क्रमशः 'मुक्तकाव्य' और 'प्रबन्धकाव्य' के बहुचर्चित नामों से जाना जाता है।^{५२} लेकिन वस्तुस्थिति कुछ और ही है, और वह यह है कि जिस प्रकार नाटक 'रूपक' के अन्य भेदों के समान उसका एक भेद है, पर्याय नहीं, उसी प्रकार 'मुक्तक' भी 'अनिबद्ध' काव्य के अन्य भेदों के समान उसका एक भेदमात्र ही है, न कि पर्याय। पर प्रसिद्धिवश यह (मुक्तक) शब्द उस (अनिबद्ध) शब्द का पर्यायवाची जैसा ही बन गया है।

विश्वनाथ ने^{५३} इसी प्रकार के 'अनिबद्ध' काव्य के मुक्तक, युग्मक, सान्दानितक, कलापक और कुलक—(ये) पाँच भेद किए हैं, और 'निबद्ध' काव्य के महाकाव्य एवं खण्डकाव्य के नामों से दो भेद किए हैं। अब रह गया गद्यपद्यात्मक (मिश्रित) काव्य, सो विश्वनाथ ने उसे भी—चम्पू, विरुद और करम्भक नामों से—तीन भेदों में विभक्त कर दिया है। लेकिन मोटे तौर पर आज के लोग इस गद्यपद्यात्मक विधा को केवल 'चम्पू' के नाम से ही जानते और पुकारते हैं।

अतिसंक्षेप में काव्य के ये ही उपर्युक्त भेद हैं। इन्हें सुविधा से एक नजर में देखने के लिए मैं इन भेदों का एक रेखाचित्र भी नीचे प्रस्तुत किए देता हूँ—



कुछ आचार्यों ने 'ध्वनि' को आधार मानकर भी 'उत्तमोत्तम', 'उत्तम', 'मध्यम' और 'अधम' (अवर) के नामों से काव्य के भेद किए हैं।^{१४} लेकिन इस वर्गीकरण में काव्य के प्रतिपाद्य विषय पर ध्यान नहीं दिया गया है। अतः काव्य की विधाओं को स्पष्ट करने में यह वर्गीकरण असमर्थ ही रहता है।

गद्यकाव्य की मौलिक विशेषताएँ

गद्यकाव्य की एकमात्र असाधारण एवं आधारभूत विशेषता यह है कि इसमें साहित्यकार की लेखनी 'छन्द' की बेड़ियों और हथकड़ियों से सर्वथा मुक्त रहती है। उसे छन्दोविशेष की निर्धारित वर्णसंख्या किंवा मात्रासंख्या की चहारदीवारी में बन्द नहीं रहना पड़ता है। वह अपनी प्रतिभा का खुलकर प्रयोग कर लेती है। हमारे आचार्यों ने भी गद्यकाव्य का लक्षण निर्धारित करते समय उसकी इसी विशेषता को ध्यान में रखा है। आचार्य दण्डी^{१५} और अग्निपुराणकार^{१६}—दोनों ही—ने बड़े मिलते-जुलते शब्दों में कहा है कि 'पद' (धरण) रहित पदावली को 'गद्य' कहना चाहिए। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ भी छन्दोयोजना की झंझटों से मुक्त काव्य को ही 'गद्यकाव्य' की संज्ञा दे गए हैं।^{१७}

लेकिन इस 'छन्दोमुक्तता' के साथ ही गद्यकाव्य में काव्य की अन्य सामान्य विशेषताओं का होना भी परमावश्यक है। छन्दोमुक्तता तो गद्यकाव्य की पद्यकाव्य से भेदिकामात्र है। मेरा तात्पर्य यह है कि गद्यकाव्य में भी वाक्यों की मृदुलता, सुन्दरता, चमत्कारजनकता, सरसता, रमणीयता और हृदयावर्जकता का होना उतना ही अपेक्षित है जितना कि पद्यकाव्य में। बल्कि मैं तो यह कहूँगा कि उससे भी कहीं ज्यादा, क्योंकि पद्यकाव्य में तो छन्द की ध्वन्यात्मकता, अनुरणनात्मकता और लयात्मकता का कुछ ऐसा समाँसा बँध जाता है कि उसमें काव्य की किरकिरी का आभास जल्दी नहीं मिलता। पर गद्यकाव्य में ऐसा नहीं है। उसकी किरकिरी को छिपाने के लिए छन्द नाम का कोई कवच नहीं होता है। इसीलिए उसे अपने आप में काव्य की इन सभी अपेक्षित विशेषताओं को बड़े अच्छे ढँग से सँजोए रखना पड़ता है ताकि पाठकों का मन उखड़े नहीं। गद्यकाव्य के इसी पहलू को लेकर 'गद्य कवीना निकष वदन्ति' जैसी कहावत भी चल पड़ी है। मैं अपनी इस धारणा की पुष्टि में डॉ० भगीरथ मिश्र के मत को भी उद्धृत करना चाहूँगा। उन्होंने लिखा है—

“... इसके अन्तर्गत भी काव्य के सभी तत्त्व विद्यमान रहते हैं, अर्थात् काव्य के अन्तर्गत समाविष्ट होने वाला गद्य वह है जिसमें भाषा तो व्याकरणसम्मत और छन्द निरपेक्ष हो, परन्तु उसमें कल्पना, अनुभूति, विचार आदि तत्त्वों की सघनता विद्यमान हो... आलंकारिता, उक्तिवैचित्र्य, मुहावरे, व्यंग्य आदि का समावेश भी गद्य की उस परिधि के भीतर रहता है, जो काव्य का एक रूप है। ऐसी दशा में पद्यकाव्य से मूलतः विभेदक तत्त्व छन्द का है।”^{१८}

गद्यकाव्य के जो दो प्रमुख एवं सर्वाङ्गसुन्दर भेद हैं, उनके नाम हैं—कथा और आख्यायिका। आचार्यों ने इन दोनों के स्वरूप को प्रकाश में लाने के लिए इनकी कुछ

विशेषताएँ बताई हैं, जिनके समुदित स्वरूप के आधार पर हम 'गद्यकाव्य' की भी विशेषताओं का सकलन कर सकेंगे।

आचार्य भामह का कहना है कि 'कथा' कवि के अभिप्रायपूर्ण कथनों से युक्त होती है। इसमें कन्याहरण, सग्राम, वियोगादि का वर्णन होता है। इसमें 'वक्र' और 'अपरवक्र' नामक छन्दों का तथा उच्छ्वासो का प्रयोग नहीं किया जाता है। कथा का वर्णन अन्य पुरुष द्वारा किया जाता है, न कि स्वयं कथा के नायक द्वारा। भला कुलीन पुरुष अपने गुणों का वर्णन स्वयं कैसे कर सकता है? ५६

अग्निपुराणकार की धारणा है कि कथा, 'गद्यकाव्य' का वह भेद है जिसमें रचयिता अतिसक्षेप में श्लोको द्वारा अपने वश का प्रणमात्मक परिचय देता है और मुख्यकथा की अवतारणा के लिए अवान्तर कथा की परिकल्पना करता है। इसमें परिच्छेदों का अभाव रहता है। हाँ, कहीं-कहीं 'लम्बक' हो सकते हैं। ६०

आचार्य रुद्रट का दृष्टिकोण अपेक्षाकृत अधिक व्यापक है। उन्होंने 'कथा' के लिए 'महाकथा' शब्द का प्रयोग करते हुए जो कुछ लिखा है, उसका आशय है कि महाकथा लिखने के लिए कवि को चाहिए कि वह सर्वप्रथम अपने इष्ट देवता को और गुरु को नमस्कार करे, फिर सक्षेप में अपना और अपने वश का परिचय दे। तदनन्तर अनुप्रास-गर्भित एवं अल्पसंप्रास-युक्त गद्य में नगर आदि का वर्णन करता हुआ कथा के शरीर (कथानक) की रचना करे। वह चाहे तो आरम्भ में किसी ऐसी अवान्तर कथा को भी रख सकता है जिसके आधार पर मुख्य कथा का दामन थामा जा सके, और उसे आगे भी बढ़ाया जा सके। कथा का परिणाम कन्याप्राप्ति आदि होना चाहिए। इतना ही नहीं, उसमें शृंगार रस का सागोपाग वर्णन भी होना चाहिए। भाषा यदि संस्कृत है तो केवल गद्य में ही लिखना चाहिए। संस्कृत के अतिरिक्त अन्य प्राकृत आदि भाषाओं में लिखना हो तो पदों (गाथाच्छन्दों) में लिखे। गद्य का प्रयोग करे, तो बहुत ही कम करे। ६१

दण्डी ने भामह की खासतौर से खबर ली है। उन्होंने उनकी 'कथा' विषयक मान्यता का खण्डन करते हुए कहा है कि कथा का वर्णन नायक भी कर सकता है। अपने वास्तविक गुणों के कथन में दोष नहीं होता। इसी प्रकार आर्याच्छन्द की तरह उसमें 'वक्र' और 'अपरवक्र' छन्दों का प्रयोग भी किया जा सकता है, और जब उसमें लम्बक हो सकते हैं तो फिर उच्छ्वास क्यों नहीं? ६२

विश्वनाथ ने दण्डी के विचारों को पुष्ट करते हुए लिखा है कि 'कथा' में केवल गद्य द्वारा ही सरस कथावस्तु का निर्माण किया जाता है। इसमें कहीं 'आर्या', कहीं 'वक्र' और कहीं 'अपरवक्र' छन्द का भी प्रयोग कर लिया जाता है। गुरु-गुरु में पद्यात्मक मगलाचरण रहता है, और दुर्जनो तथा सुजनो के स्वभाव की भी, पद्यों में ही, चर्चा कर ली जाती है। ६३

'कथा' के समान ही गद्यकाव्य का एक दूसरा प्रमुख भेद है, 'आख्यायिका'। इसके स्वरूप के विषय में भामह का कहना है कि जिस गद्य काव्य में प्रकरण की अस्त-व्यस्तता न हो, शब्द, अर्थ और पदों में श्रवणीयता तथा उदात्तता हो, सारा कथानक

उच्छ्वासो मे विभक्त हो, और समय-समय पर भावी घटनाओं की सूचना देने वाले वक्र और अपरवक्र छन्दो का प्रयोग हो, उसे आख्यायिका कहना चाहिए।^{६४}

अग्निपुराणकार ने 'गद्यकाव्य' के उस भेद को 'आख्यायिका' कहा है जहाँ रचयिता अपने वंश की प्रशंसा गद्य में ही काफी विस्तार से करता है; जिसमें कन्याहरण, संग्राम, वियोग, विपत्ति आदि का वर्णन किया जाता है, काव्यशास्त्रीय रीति, वृत्ति और प्रवृत्ति का जहाँ बोलबोला होता है, इतिवृत्त का विभाजन उच्छ्वासो में होता है, अल्प समासयुक्त कर्कश शब्दावली का प्रयोग होता है, और जिसमें यत्र-तत्र वक्र या अपरवक्र छन्द भी पाये जाते हैं।^{६५}

रुद्रट का विचार है कि आख्यायिका में भी कवि को 'कथा' के समान ही आरम्भ में गुरु और इष्ट देवता को नमस्कार करना चाहिए। उसे चाहिए कि वह अन्य कवियों की प्रशंसा, राजा की भक्ति और दूसरे के गुणों का भी वर्णन करे। अपना और अपने वंश का गद्य में ही विस्तार से वर्णन करे। कथानक का विभाजन उच्छ्वासो में करे। पहले उच्छ्वास को छोड़कर अन्य उच्छ्वासो के आरम्भ में प्रस्तुत अर्थ की व्यञ्जना कराने वाले श्लेषालकार से युक्त दो-दो आर्याच्छन्दो का विधान करे। कभी-कभी बीच-बीच में भी सशयग्रस्त अर्थ का निश्चय कराने के लिए या तो आर्या, या अपरवक्र, या फिर पुष्पिताग्रा छन्द का उपयोग कर ले, अथवा अधिकांश मालिनी छन्द को ही अपनाये।^{६६}

दण्डी ने आख्यायिका और कथा के भेद का खण्डन किया है। वह इन दोनों को एक ही जाति का मानते हैं, और भेद केवल नामों का बतलाते हैं।^{६७} विश्वनाथ भी आख्यायिका को बहुत कुछ कथा जैसा ही मानते हैं, उनका कहना है कि इसमें कवि अपने वंश का भी वर्णन करता है, साथ ही साथ अन्य कवियों का भी वर्णन कर लेता है। कहीं-कहीं पद्य भी देखने को मिल जाते हैं। कथावस्तु का बटवारा आश्वासो में किया जाता है। आश्वास के आरम्भ में किसी न किसी वर्णन के वहाने आर्या, वक्र, अपरवक्र छन्दों में से किसी एक छन्द के द्वारा भावी घटना को सूचित कर दिया जाता है।^{६८}

कथा और आख्यायिका जो गद्य-काव्य की काफी व्यापक एवं महत्त्वपूर्ण विधाएँ हैं, के इन उपर्युक्त स्वरूपों पर सम्मिलित रूप से विचार करने पर जो समन्वित तथ्य हमारे सामने उभरते हैं, उन्हें हम गद्यकाव्य की विशेषताओं के रूप में भी ले सकते हैं, जो इस प्रकार हैं—

- (क) काव्य की सामान्य विशेषताएँ तो होती ही हैं।
- (ख) इतिवृत्त (कथानक) के वर्णन में छन्द का बन्धन कतई नहीं होता।
- (ग) विशिष्ट अवसरों पर बीच-बीच में आर्या, वक्र, अपरवक्र, पुष्पिताग्रा और मालिनी छन्दों का प्रयोग हो सकता है।
- (घ) प्रस्तावना पद्यों में प्रस्तुत की जाती है।
- (ङ) प्रस्तावना में मंगलाचरण, दुर्जननिन्दा, सुजनप्रशंसा, अतीत एवं वर्तमान काल के कवियों की चर्चा, अपने वंश की विद्वत्ता और अपनी निरभिमानिता का परिचय पद्यों में प्रस्तुत किया जाता है।

- (च) अन्त तक पहुँचते-पहुँचते नायक को कमनीय कान्ता या राज्य-सम्पत्ति की प्राप्ति कराई जाती है।
- (छ) जीवन के परिकल्पनात्मक विविध उतार-चढ़ाव भी देखने को मिलते हैं।
- (ज) शृंगार रस की प्रमुखता रहती है।
- (झ) अवान्तरकथा की सर्जना से मुख्यकथा का विकास किया जाता है।
- (ञ) आख्यायिका लिखते समय—
- (१) कथावस्तु का विभाजन उच्छ्वासो या आशवासो में किया जाता है।
 - (२) पहले उच्छ्वास को छोड़कर शेष उच्छ्वासो के आरम्भ में 'उच्छ्वास-कथामूचक' दो पद्य (प्रायः आर्याच्छन्द) भी रहते हैं।
 - (३) आरम्भिक उच्छ्वासो में कवि अपने वश का भी विस्तार सहित उदात्त वर्णन कर लेता है।
 - (४) ऐतिहासिकता का आधार रहता है।

ध्यान रहे कि गद्यकाव्य की ये जो उपर्युक्त विशेषताएँ सकलित की गई हैं उनका आधार मैंने कथा और आख्यायिका—दोनों ही—को बनाया है। इसका कारण यह है कि मैं अनुभव करता हूँ कि, गद्य-काव्य की सारी सम्पदा इन्हीं दोनों विधाओं में अन्त-निहित है।

कथा और आख्यायिका

हम देखते हैं कि भारतीय आचार्यों ने 'कथा' और 'आख्यायिका' के बीच में भेदक रेखा खींचने का काफी प्रयास किया है। मगर वे ऐसा करते समय असली भेदक रेखा का खींचना भूलते रहे हैं। परिणामस्वरूप उनके लक्षणों में अतिव्याप्ति बनी ही रही है और जिसका नतीजा यहाँ तक हुआ कि आचार्य दण्डी ने इन दोनों को एक कह डाला।

जाहिर है कि वाणभट्ट ने अपनी 'कादम्बरी' को 'कथा' तथा 'हर्षचरित' को 'आख्यायिका' कहा है।^{६६} अतः इन्हीं दो प्रमुख एवं विख्यात लक्ष्य-ग्रन्थों के आधार पर कथा और आख्यायिका के भेदक तत्त्वों की खोज करनी चाहिए, जो मेरे विश्वास के अनुसार, इस प्रकार हो सकते हैं—

कथा

- (क) कवि की केवल कोमल कपोल-कल्पना के तानो-वानों में ही विकसित होती है।
- (ख) कथावस्तु को उच्छ्वासो, परिच्छेदो आदि में विभाजित नहीं किया जाता।
- (ग) कवि अपने वश का परिचय अति संक्षेप में प्रस्तावना भाग में ही पद्यों द्वारा दे लेता है।

आख्यायिका

- (क) ऐतिहासिकता के घरातल पर कल्पना की पायल पहनकर आगे बढ़ती है।
- (ख) कथावस्तु उच्छ्वासो या आशवासो में विभक्त रहती है।
- (ग) कवि अपना परिचय आरम्भिक उच्छ्वासो में विस्तार के साथ गद्य में देता है।

(घ) उच्छ्वास ही नहीं होते ।

(घ) प्रथम उच्छ्वास को छोड़कर सभी उच्छ्वासों के आरम्भ में उच्छ्वास-कथाव्यञ्जक दो पद्य (प्रायः आर्थाच्छन्द) रहा करते हैं ।

हालाँकि हमने इन उपर्युक्त भेदक तत्त्वों के आधार पर कथा और आख्यायिका के बीच एक दीवाल खड़ी की ही है, लेकिन हम जानते हैं कि हमारी यह दीवाल भी टिकाऊ साबित नहीं हो सकती । क्योंकि तेजी से बदलते हुए युग के परिवेश में फँसी हुई काव्य की यह लोकप्रिय 'गद्य-विधा' किसी शास्त्रीय नियम विशेष में बँधी नहीं रह सकती । दण्डी के 'दशकुमारचरित', अम्बिकादत्तव्यास के 'शिवराजविजय', और श्रीनिवास शास्त्री के 'चन्द्रमहीपति' आदि गद्यग्रन्थों (उपन्यासों) को देखने में यह दीवाल खोखली नजर आ सकती है ।

वास्तव में कथा और आख्यायिका—दोनों ही—गद्यकाव्य के दो पहलू हैं, दो शैलियाँ हैं । जिस तरह दो सगी बहिनें एक-दूसरे के कपड़े बदलकर पहन लेती हैं और अच्छी भी लगती है, ठीक उमी तरह गद्यकाव्य की ये दो सगी विधाएँ (कथा और आख्यायिका) भी एक-दूसरे के दायरे में आती-जाती दिखाई देती रहती हैं । अब यदि हम इन्हें अलग-अलग देखना ही चाहते हैं तो हमें केवल इतना याद रखना होगा कि गद्यकाव्य का जो कथानक ऐतिहासिकता पर आधारित हो वह आख्यायिका है, और जहाँ केवल कल्पनाओं का ही जाल हो वह कथा है ।

संस्कृत के प्राचीन गद्यकाव्यकार

यह सच है कि आज हमारे सामने प्राचीन गद्यकारों की गणना करते समय सबसे पहले सुबन्धु, बाण और दण्डी के ही नाम झट से आ खड़े होते हैं, और हमारी 'प्राचीन के प्रति गौरव भावना' के पात्र बन जाते हैं । पर दरअसल बात कुछ और भी समझ में आती है । बाणभट्ट के 'हर्षचरित', दण्डी की 'अवन्तिमुन्दरीकथा', और खासकर अपने धनपाल की 'तिलकमञ्जरीकथा' के प्रस्तावना भागों के अनुशीलन से विदित हुआ है कि इनके अतिरिक्त कुछ और भी गद्यकार हुए हैं, जिनकी कृतियों ने इन्हें अवश्य ही प्रभावित किया होगा ।

यद्यपि उनकी वे कथाकृतियाँ मूल्यांकन के लिए आज उपलब्ध नहीं हो पा रही हैं, पर बाण, दण्डी, धनपाल आदि ने बड़े आदर के साथ उनकी चर्चा करके यह सिद्ध कर दिया है कि वे साहित्य-जगत् की बहुमूल्य निधि थी ।

बाणभट्ट ने अपने 'हर्षचरित' में 'वासवदत्ता' और 'वृहत्कथा' नामक दो गद्यग्रन्थों की और भट्टारहरिचन्द्र नामक एक उत्कृष्ट गद्यकाव्यकार की चर्चा बड़े चाव से की है ।^{१०} उन्होंने अपनी कादम्बरीकथा को भी 'अतिद्वयी' कहकर किन्हीं दो स्पृहणीय कथाग्रन्थों की ओर संकेत किया है जो शायद वृहत्कथा और वासवदत्ता रही हों ।^{११} दण्डी ने भी अपनी 'अवन्तिमुन्दरीकथा' की प्रस्तावना में किसी 'मर्तावती' नामक कथाकृति का जिक्र किया है ।^{१२}

घनपाल ने गंगा जैसी पावन 'तरंगवती' नामक कथाकृति की बड़ी श्रद्धा के साथ चर्चा की है।^{१३} इसके रचयिता का नाम श्रीपादलिप्तमूरि माना जाता है। उन्होंने शान्तरसप्रधान 'ममरादित्यकथा' की ओर भी सकेत किया है।^{१४} इनके अतिरिक्त कुलशेखर वर्मा द्वारा विरचित 'आश्चर्यमञ्जरी' और शीला भट्टारिका द्वारा पाञ्चाली रीति में लिखी गई किसी गद्यरचना का भी उल्लेख हुआ है।^{१५} जल्हण कृत 'सूक्तिमुक्तावली' से यह भी पता चलता है कि रामिल और सौमिल्ल नामक किन्हीं दो कथाकारों ने भी 'गूद्रक कथा' नामक किसी कथाकृति की सर्जना की थी। यह सौमिल्ल अवश्य ही कोई बहुत बड़े कवि रहे होंगे, क्योंकि तभी तो कालिदास जैसे महाकवि ने भी इनकी प्रशंसा की है।^{१६}

उन उपर्युक्त तथ्यों को देखते हुए यह निश्चय बड़े इत्मीनान से किया जा सकता है कि संस्कृत साहित्य में सुबन्धु, वाण और दण्डी के अतिरिक्त भी कई ऐसे प्राचीन गद्यकार हो गए हैं जिनकी उन दिनों काफी धूम थी। आज उनकी कृतियों की अनुपलब्धि को हम संस्कृत साहित्य का दुर्भाग्य ही कहकर सन्तोष कर लेते हैं, जबकि चाहिए यह कि उनकी निष्ठापूर्वक गवेषणा करें।

घनपाल की साहित्यिक पृष्ठभूमि

घनपाल ने 'तिलकमञ्जरी कथा' लिखकर जो साहित्य साधना की है उसकी उन्हें अपने पूर्ववर्ती साहित्यकारों की विरासत के रूप में एक अच्छी खासी पृष्ठभूमि मिली थी। उन्होंने उस अमूल्य साहित्यिक पृष्ठभूमि का अपनी तिलकमञ्जरीकथा की भूमिका में बड़े मनोयोग के साथ उल्लेख भी किया है।

हालांकि उनके सामने साहित्य की—'पद्यात्मिका', 'गद्यात्मिका', एवं 'उभयात्मिका'—तीनों ही प्रकार की विधाएँ थी, दृश्यकाव्य की भी एक स्वस्थ परम्परा उन्हें मिली थी, कालिदास, भारवि, माघ, प्रवरसेन, भवभूति, वाक्पतिराज, राजशेखर आदि अनेक उत्कृष्ट साहित्यकारों की उत्कृष्ट कृतियाँ उनके समक्ष थी, लेकिन हम देखते हैं कि उनका मन सर्जनात्मक रूप में 'गद्यात्मक विधा' की ही ओर अधिक आकृष्ट हुआ है। इसका प्रमुख कारण जहाँ एक ओर कौतूहलपूर्णकथा से युक्त गद्यकाव्य की सहज लोकप्रियता है, वहाँ दूसरी ओर सुबन्धु की वासवदत्ता, भट्टारहरिचन्द्र की मालतीकथा, वाणभट्ट की कादम्बरी एवं हर्षचरित, दण्डी की अवन्तिसुन्दरी एवं दशकुमारचरित, श्रीपादलिप्तमूरि की तरंगवती कथा जैसी गद्यकृतियों की हृदयावर्जकता एवं रोचकता भी है।

लगता है कि पद्यात्मक महाकाव्यों की प्रतिस्पर्धा से प्रेरित होकर कुछ साहित्यकारों ने साहित्य के गद्यात्मक पहलू को पुष्ट करने का सकल्प जैसा ले लिया था। यही कारण है कि उन दिनों गद्यकाव्यों (जिन्हें आज की भाषा में उपन्यास कह सकते हैं) का प्रणयन बड़ी अभिरुचि के साथ होने लगा था। छन्दों की जजीरो से छुट्टी दिलाने वाली इस विधा ने साहित्यकारों और पाठकों—दोनों ही—को लिखने-पढ़ने की सुविधा पहुँचा कर, खूब आकृष्ट किया। कहना न होगा कि कादम्बरी और दशकुमारचरित जैसी लोकप्रिय कथा-कृतियाँ इस तथ्य का ज्वलन्त प्रमाण हैं।

लोकप्रिय गद्यात्मक सर्जना की उन स्वर्णिम रश्मियो ने धनपाल की भी प्रतिभा को ऊष्मा पहुँचाई, उसे उर्वर बनाया, और कुछ लिख डालने की उसमें इच्छा पैदा कर दी। फलस्वरूप सुबन्धु, बाणभट्ट और दण्डी के रोमांटिक गद्यकाव्यरत्नों (उपन्यासों) की आभा के परिवेश ने धनपाल की मनीषा को घेर लिया। बाणभट्ट के बहुरंगी वर्णन तो उनके दिल और दिमाग पर छा ही गए। वास्तव में देखा जाए तो धनपाल की प्रतिभा को सर्जनाशील बनाने का श्रेय बाणभट्ट की कादम्बरी और श्रीपादलिप्तसूरि की तरगवती कथा को ही दिया जाना चाहिए। उन्होंने कादम्बरी की रोमांटिकता और तरगवती कथा की पावनता का अपनी तिलकमञ्जरी कथा में बड़ी सफलता के साथ समन्वय भी कर दिखाया है।

इस उपर्युक्त विहगावलोकन के पश्चात् मेरी यह धारणा बनी है कि धनपाल की साहित्यसाधना की पृष्ठभूमि में साहित्य की गद्यात्मक विधा की लोकप्रियता, सरलता, सुन्दरता और रोचकता का बहुत बड़ा हाथ रहा है। इस सन्दर्भ में बाणभट्ट की अलौकिक प्रतिभा से होड़ लगाने की धनपाल की भीतरी इच्छा को भी नजर अन्दाज नहीं किया जा सकता। कुछ भी हो, पर इसमें कोई शक नहीं है कि धनपाल को अपनी साहित्यसाधना के लिए एक बहुत ही उत्कृष्ट, सुन्दर, भासुर एवं लोकप्रिय साहित्यिक आलोक मिला था, जिसमें बैठकर उन्होंने अपनी आदर्शमयी कल्पना के जगमगाते हुए बहुमूल्य मोतियों को कथा के मजबूत रेशमी धागे में पिरोया था।

धनपाल की रुचि और गद्यरचना का रूप

धनपाल एक सहृदय साहित्यकार थे। उनकी रुचि ललित एवं सरस थी। कठोरता, दुर्बोधता, नीरसता, समरसता एवं शरीर के सहज सौन्दर्य की छठा को दबा देने वाली सज-धज उन्हें अपने जीवन में भी पसन्द नहीं थी। वह कोमलता, अभिव्यजकता, रसात्मकता एवं विविधता के हिमायती थे। आभूषण भी उन्हें वे ही अच्छे लगते थे जो शरीर की शोभा में चार चाँद अवश्य लगाएँ। काव्य के विषय में भी उनकी ऐसी ही धारणा थी।

धनपाल को कथात्मक गद्यरचना की जो पृष्ठभूमि मिली थी वह मुख्य रूप से तिरगी थी। उनके सामने एक ओर गौड़ी शैली के सिद्ध गद्यकार सुबन्धु का विकटबन्ध गद्य था, जो सभगश्लेष की जजीरो में बुरी तरह जकड़ा हुआ था। फलस्वरूप जिसे समझने के लिए कभी-कभी 'कोश पश्यन् पदे' की उक्ति को भी चरितार्थ करना पड़ता था। क्योंकि सुबन्धु ने जानबूझ कर उसके प्रत्येक शब्द में श्लेषालंकार ठँस-ठँस कर भर दिया था।^{१०} अतः धनपाल को सुबन्धु की गद्यरचना का यह रूप जरा भी नहीं भाया। दूसरी ओर पाचाली शैली के मर्मज्ञ महाकवि बाणभट्ट की दो उत्कृष्ट गद्यरचनाएँ उनके सामने थीं हालाँकि ये रचनाएँ धनपाल को काफी अच्छी लगी, लेकिन साथ ही साथ उन्होंने यह भी अनुभव किया कि उन रचनाओं के गद्य की अविश्रान्त धारा में बहते-बहते पाठक का मन कुछ थकने सा लगता है। अतः उन्होंने बाणभट्ट की शैली को भी पूरी तौर से अनुकरण करने योग्य नहीं समझा। धनपाल की निगाह में उन दिनों इन दो शैलियों के

अतिरिक्त गद्यरचना के लिए एक तीसरी शैली भी थी, जिसे चम्पू^{७८} कहते हैं। लेकिन धनपाल को इस शैली में लिखी गई नलचम्पू आदि जो भी कथाएँ मिली, उनमें उन्हें पद्यों की बहुलता से गद्य का वास्तविक आनन्द लुप्त-सा होता हुआ नजर आया। अतः यह शैली भी उन्हें कुछ जँची नहीं।

यद्यपि धनपाल सहृदय थे, विद्वानों और साहित्यकारों का सम्मान करते थे, लेकिन सही बात कहने में वह कभी नहीं चूकते थे। उन्होंने जब देखा कि गद्य-रचना या तो श्लेषालंकार और विकटबन्धता के चंगुल में फँसती जा रही है, या अपनी एकरूपता से पाठकों को 'बोर' करने वाली बनती जा रही है, या फिर अपनी विजातीय पद रचना की पिछलग्गू होती जा रही है तो उनसे रहा नहीं गया, और उन्होंने उसके इन अहृद्य रूपों का खुलकर विरोध किया; ताकि अन्य गद्यकार अपनी कथात्मक गद्य सर्जना में ये भूलें न करें। उनकी बड़ी सबल धारणा है कि—

“अखण्डदण्डकारण्यभाजः प्रचुरवर्णकात् ।
व्याघ्रादिव भयाघ्रातो गद्याद् व्यावर्तते जनः ॥
वर्णयुक्ति दधानापि स्निग्धाञ्जन-मनोहराम् ।
नातिश्लेषघना श्लाघा कृतिर्लिपिरिवाश्नुते ॥
अश्रान्तगद्यसन्ताना श्रोतृणा निर्विदे कथा ।
जहाति पद्यप्रचुरा चम्पूरपि कथारसम् ॥”^{७९}

अर्थात् घने जगल के समान दुर्गम, लम्बे-लम्बे समासों वाले और वर्णनों की भर-पूर गद्यकाव्य से लोग उसी तरह मुँह मोड़ लेते हैं जिस प्रकार घने जगल में रहने वाले चितकवरे शेर से डरकर राहगीर भाग खड़े होते हैं। इस प्रकार की गद्यरचना में शब्द-योजना कितनी ही प्यारी और जनमनोहारिणी क्यों न हो, लेकिन श्लेषालंकार की कठिन और घनी लपेट में फँसी रहने के कारण उसकी तारीफ उसी प्रकार नहीं होती जिस प्रकार कि सुन्दर और मनोहर अक्षरों से युक्त होने के बावजूद भी अक्षरों के एक-दूसरे में मिल जाने के कारण लिपि की (तारीफ) नहीं होती। एकमात्र गद्य की अविरल धारा वाली कथा भी पाठकों को कुछ 'बोरियत' पैदा करने लगती है, और पद्यों की चक्की में पिसती हुई चम्पूकथा भी गद्य का असली मजा नहीं दे पाती।

स्पष्ट है कि आरम्भ के दो श्लोकों में वह सुबन्धु के गद्य का विरोध कर रहे हैं; और अन्तिम श्लोक के पूर्वार्ध में वह बाण के गद्य की एकरूपता पर कुछ आपत्ति प्रकट कर रहे हैं, तथा उसके उत्तरार्ध में उन्होंने त्रिविक्रमभट्ट आदि चम्पूकारों की पद्यबहुला गद्यरचना पर भी नीरसता का आक्षेप किया है।

वास्तव में धनपाल चाहते थे कि गद्यरचना ऐसी हो जिसमें कथा का प्रवाह हो; शब्द-शय्या में प्रासादिकता और अर्थगम्भीरता हो; रस का अमन्द निष्पन्द हो, भावों की विशदता एवं सुन्दरता हो, तथा कल्पनाओं का समुचित आरोह और अवरोह हो।^{८०} वह श्लेषालंकार की कठिनता से उत्पन्न होने वाली 'काव्य-किरकिरी' को 'काव्यसुधा' में नहीं रहने देना चाहते थे, और उन्होंने उसे अपनी तिलकमञ्जरीकथा में रहने भी नहीं दिया है। फलस्वरूप हम देखते हैं कि उनकी गद्यरचना न तो सुबन्धु की गद्यरचना के समान

एकरूपता की शिकार है, और न त्रिविक्रम की गद्यरचना के समान विजातीय पद्यों की दबोच में ही आई है। उसमें कथावस्तु की कौतुकता, शब्दों की सुबोधता, अर्थ की रमणीयता, समासों की अनुकूलता, यत्र-तत्र पद्यों की आस्वादपरिवर्तनशीलता, अलंकारों की रसोपस्कारकता आदि वे सभी विशेषताएँ हैं जो सहृदयों के हृदय में कथा का अमन्दानन्दसन्दोह भर सकती हैं।

धनपाल की रचनाएँ

मात्र लिखने के लिए धनपाल नहीं लिखते थे। वह या तो 'सद्यः परिनिवृत्तये' लिखते थे, या फिर 'कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे'। यही कारण है कि उनकी रचनाओं में आत्मा की सच्ची आवाज भर गई है। मेरा विश्वास है कि उनकी रचनाएँ, चाहे वे आकार में छोटी हो या बड़ी, गुणात्मक दृष्टि से सभी को बड़ी महत्त्वपूर्ण प्रतीत होंगी। चूँकि वह परमविद्वान् एव साहित्यकार राजा भोज के परमप्रिय सभा-पण्डित एव सभा-कवि थे, अतः भोज की साहित्यसुधाविषयक प्यास को बुझाने के लिए वह प्रतिदिन कुछ न कुछ काव्यसर्जना करते ही रहते थे, जो भोज जैसे सहृदय के लिए भी 'हृद्यानवद्य' हुआ करती थी। काश ! उसका अविरल लेखा-जोखा मुझे आज मिल सका होता !

मैं समझता हूँ कि प्रस्फुटित काव्य-रचना के अतिरिक्त धनपाल की लिखी हुई छोटी-बड़ी कुल मिलाकर नौ काव्य-रचनाएँ हैं। उनके नाम इस प्रकार हैं—

- | | |
|---|--------------------------------|
| (१) पाइअलल्ल्हीनाममाला (प्राकृतलक्ष्मीनाममाला)। | |
| (२) सस्कृत नाममाला। | (६) श्रीवीरस्तुति। |
| (३) चतुर्विंशतिजिनस्तुतिटीका | (७) वीरस्तुति। |
| (४) ऋषभपचाशिका। | (८) सत्यपुरीयश्रीमहावीरउत्साह। |
| (५) तिलकमञ्जरीकथा। | (९) श्रावकविधि। |

अब मैं अगले पृष्ठों में सर्वप्रथम तिलकमञ्जरीकथा की कथाकाव्य (उपन्यास) की दृष्टि से सागोपाग तथा अत्याधुनिक समीक्षा प्रस्तुत करूँगा। तत्पश्चात् अन्त में प्रथम परिशिष्ट में उनकी अन्य रचनाओं का भी संक्षिप्त समीक्षात्मक परिचय दूँगा, जिससे पाठकों को उनकी धार्मिक मनोभूमि का भी पता लग जाएगा।

धनपाल की श्रेष्ठ उपलब्धि तिलकमञ्जरीकथा

धनपाल ने अपने जीवन में साहित्यसाधना का जो बीज बोया, उसका श्रेष्ठ एव मधुरतम फल उन्हें तिलकमञ्जरी कथा के रूप में उपलब्ध हुआ। यह रचना उनकी सभी रचनाओं में श्रेष्ठ है। कहना न होगा कि उन्होंने यदि इस तिलकमञ्जरीकथा को न लिखा होता तो आज उन्हें कोई भी साहित्यकार के नाम से न जानता होता। मेरा विश्वास है कि तिलकमञ्जरीकथा ही उनकी ऐसी रचना है जिसके बल पर वह बाणभट्ट जैसे लब्धप्रतिष्ठ साहित्यकार के समकक्ष, बल्कि किमी मायने में तो उनसे उत्कृष्ट भी, कहाने के अधिकारी हुए हैं।

यह तिलकमञ्जरीकथा वास्तव में दो आदर्श देवदम्पतियों के परिणत प्यार की

ऐसी अमर वेल है जो पुण्य के क्षीण होने से प्राप्त होने वाले दूसरे जन्म में भी मुरझाई नहीं है, और अनुकूल अवसर पाते ही पुनः लहलहा उठी है। प्यार की उस वेल को देश और काल की दीवाले भी नहीं रोक पाई है। भूलोक से शुरू होने वाली और विद्याधरो के देश में पूर्ण होने वाली यह एक अतीव रोमांटिक एवं रोचक कथा है। इसे लिखकर धनपाल ने मनुष्यलोक और विद्याधरलोक के बीच की गहरी खाई को पाटने का अच्छा प्रयत्न किया है; और मानव को धरातल से ऊँचा उठने की प्रेरणा भी दी है।

इस कथा का नायक अयोध्या के चक्रवर्ती सम्राट् मेघवाहन का पुत्र राजकुमार हरिवाहन है, जो धीर एवं उदात्त प्रकृति का है। नायिका, वैताढ्य पर्वत की दक्षिण श्रेणी में स्थित विद्याधरो के देश में रथनूपुरचक्रवाल नामक नगरी में रहने वाले विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् चित्रसेन की पुत्री, विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी है। यह स्वभाव से निहायत ही सरल एवं कोमल है तथा ललितकलाओं में प्रवीण है। इस कथा का सहनायक है सिंहलद्वीप के राजा चन्द्रकेतु का पुत्र युवराज समरकेतु, जो बहुत ही भावुक एवं सहिष्णु युवा है। सहनायिका के रूप में काञ्चीनरेश कुसुमशेखर की प्रियपुत्री राजकुमारी मलयसुन्दरी आती है, जो प्यार की वेल को अपने आँसुओं से सींचती रहती है। धनपाल ने इन दो प्रेमियुगलों की रोमानी दास्तानों को ताने और बाने के रूप में लेकर अपनी कल्पना-तुरी से कुछ इस प्रकार की कलात्मक बुनाई की है कि पाठकों के लिए एक अतीव मनोहर एवं रागरजित कथा-पट तैयार हो गया है।

तिलकमञ्जरीकथा में पाञ्चाली रीति है, पर वह वैदर्भी रीति का भी दामन थामे हुए है। इसी प्रकार माधुर्यगुण भी अपने वन्धु प्रसादगुण के कन्धे से कन्धा मिलाए हुए है। इस कथा में प्रमुख पात्रों के जीवन के घात-प्रतिघातों, किंवा उतार-चढावों की वादियों में शृंगाररस की सरिता अपने सयोग और वियोग नामक दोनों किनारों में थपेड़े मारती हुई आनन्द-पयोधि की ओर उद्दाम गति से बहती हुई नजर आती है। कल्पना के कोमल कलेवर में अलंकार-विन्यास की कला भी धनपाल को खूब आती है। उन्होंने अपनी कविताकामिनी का जो 'मेक-अप' किया है वह दरअसल बहुत ही प्यारा है।^{५१}

धनपाल ने अपनी इस रचना का आरम्भ आशीर्वादात्मक मंगलाचरणसूचक "स व. पातु जिन्. कृत्स्नमीक्षते य प्रतिक्षणम्। रुरैरनन्तैरेकैकजन्तोर्व्याप्त जगत्त्रयम्।" पद्य से किया है, और लगातार छ' पद्यों तक वह जैनतीर्थंकरों की वन्दना करते रहे हैं। सातवें श्लोक में कवियों की सर्वमान्य एवं आराध्यदेवी सरस्वती की प्रशंसा करना वह नहीं भूलते हैं। इसके बाद सत्कवियों की प्रशंसा, ईष्यालु एवं दुर्जन समीक्षकों की परिहरणीयता, मात्र तुकवन्दी करने वाले वचकाना कवियों की उपेक्षणीयता, महाकवियों की निरभिमानीता, लम्बे-लम्बे समासों और कठिन-कठिन श्लेषों के भार से लदे हुए प्रचण्ड गद्य की उद्बेजकता, पद्यों की भरमार से भरे हुए चम्पू-काव्य के कथानक की नीरसता आदि का निरूपण करने के लिए उन्होंने ग्यारह श्लोकों की रचना की है। तदनन्तर सैंतीसवें श्लोक तक उन्होंने क्रम से (व्यास, वाल्मीकि, गुणाढ्य, प्रवरसेन, तरगवतीकथाकार श्रीपादलिप्तमूरि, जीवदेव, कालिदास, वाणभट्ट, पुलिन्दभट्ट, माघ, भारवि, समरा-

दित्यकथाकार श्रीहरिभद्र सूरि, भवभूति, वाक्पतिराज, तारागणनामककाव्यकार श्री भद्रकीर्ति सूरि, यायावरकवि राजशेखर, अपने गुरु श्रीमहेन्द्र सूरि, रुद्रकवि और कर्दमराज) उन्नीस साहित्यकारों की प्रशंसात्मक चर्चा की है। इसके बाद उन्होंने अपने आश्रयदाता राजाभोज के पूर्वजों का परिचय देने में पाँच बड़े-बड़े पद्य खर्च किए हैं; और फिर बड़े-बड़े ही सात पद्यों में भोजराज के ऐश्वर्य का बड़ा ही फडकना हुआ वर्णन किया है। पचासवें पद्य में उन्होंने अपने आश्रयदाता एव 'नि शेषवाङ्मयविद्' राजा भोज की जैनागमसम्बन्धिनी कथा को सुनने की इच्छा को पूरा करने के लिए तिलकमञ्जरीकथा लिखने की बात कही है। तत्पश्चात् दो पद्यों में, अतिसक्षेप में, अपने पितामह और पिता का परिचय देकर ५३वें पद्य में अपने को मुञ्जराज का कृपापात्र बताते हुए और अपनी काव्यकला-विषयक-निरभिमानीता को प्रकट करते हुए उन्होंने तिलकमञ्जरी की स्वयं सर्जना करने की सूचना दी है।^{५२}

तदनन्तर हम देखते हैं कि धनपाल ने अपनी प्रतिभा की प्रखरता एव हृदय की भावुकता तथा कोमलता का सुन्दर समन्वय करते हुए अपनी तिलकमञ्जरीकथा का 'अस्ति' पद से आरम्भ किया है^{५३}, और अन्ततोगत्वा उसकी 'आनन्दः' पद से इति की है।^{५४} मैं समझता हूँ कि उनकी यह कथा निस्सन्देह ही अपने आदि और अन्त के शब्दों से मिलकर बनते हुए 'अस्त्यानन्द' वाक्य के माध्यम से पाठकों के लिए 'आनन्द' की अभिव्यजना सदैव करती रहेगी।

सन्दर्भ

१. नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका १२४
२. काव्यालङ्कार, १/१६
३. काव्यादर्श, परिच्छेद १, कारिका १०
४. काव्यालङ्कार, सूत्रवृत्ति, अधिकरण १, अध्याय १, सूत्रवृत्ति १
५. अग्निपुराण, अध्याय ३३७, श्लोक ७
६. वक्रोक्तिजीवित, उन्मेष १, कारिका ७
७. सरस्वतीकण्ठाभरण, परिच्छेद १, कारिका २
८. काव्यप्रकाश, उल्लास १, कारिका ४ का पूर्वार्ध।
९. काव्यानुशासन, (नि० सागर, प्रकाशन १९३४) पृ० १९
१०. प्रतापरुद्रयशोभूषण।
११. चन्द्रालोक, मयूख १, कारिका ७
१२. साहित्यदर्पण, परिच्छेद १, कारिका ३ प्र० च०।
१३. रसगङ्गाधर, आनन १
१४. पोयटिक्स।
१५. 'एन् अपोलोजी फार पोयट्री'।
१६. 'प्रोफेस् टू लैरिकल वील्लीड्स'।

१७. 'ए डिफेन्स ऑफ पोयट्री' ।
 १८. 'लाइफ ऑफ मिल्टन' ।
 १९. 'चैम्बर्स डिक्शनरी' ।
 २०. कविकुलकल्पतरु, १/६
 २१. रसरहस्य, प्रकरण १, छन्द २०
 २२. काव्यसरोज ।
 २३. रसपीयूषनिधि, तरंग ६, छन्द २
 २४. रसज्ञरञ्जन, पृ० ५०
 २५. रसमीमासा, पृ० १
 २६. साहित्यालोचन, पृ० ४४
 २७. सिद्धान्त और अध्ययन, पृ० २३
 २८. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १७
 २९. डॉ० रामदत्त शर्मा लिखित 'पौरस्त्य एवं पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त' में उद्धृत
 पृ० ७०
 ३०. आधुनिक साहित्य, पृ० ४०७
 ३१ साइकॉलॉजिकल स्टडीज इन रस, पृ० ३३
 ३२. नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका १२४
 ३३. काव्यालङ्कार, १/१६
 ३४. वही, १/१३-१५
 ३५. रङ्गाचार्य कृत टीकासहित दण्डी का काव्यादर्श, पृ० ८, (पूना प्रकाशन) ।
 ३६. काव्यालङ्कारसूत्रवृत्ति, १/१/१
 ३७. अग्निपुराण, ३३७/७
 ३८. काव्यप्रकाश, १/४
 ३९. वियोगी होगा पहला कवि, आह से उपजा होगा गान ।
 उमड़कर आँखों से चुपचाप, वही होगी कविता अनजान ॥
 —सुमित्रानन्दन पन्त, पल्लव (आँसू शीर्षक) पृ० ६५
 ४०. Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts.
 —P. B. Shelley. To the Skylark. Stanza 18
 ४१. साइकॉलॉजिकल स्टडीज इन रस, पृ० ३३
 ४२. (क) काव्य प्रेक्ष्यं श्रव्य च ।
 —हेमचन्द्र, काव्यानुशासन, अध्याय ८, पृ० ३७९ (निर्णय सा० प्रकाशन) ।
 (ख) दृश्यश्रव्यत्वभेदेन पुनः काव्य द्विधा मतम् ।
 —विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका १ का पूर्वार्ध ।
 ४३. नाटकमथ प्रकरण भाणव्यायोगसमवकारडिमाः ।
 ईहामृगाङ्गवीथ्य. प्रहसनमिति रूपकाणि दश ॥
 —वही, परिच्छेद ६, कारिका ३

४४ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन,

४४ नाटिका त्रोटक गोष्ठी सदृक नाट्यरासकम् ।
प्रस्थानोत्लाप्यकाव्यानि प्रेङ्खण राराक तथा ॥
सलापक श्रीगदित शिल्पक च विलासिका ।
दुर्मल्लिका प्रकरणी हल्लीशो भाणिकेति च ॥
अष्टादश प्राहुरूपरूपकाणि मनीषिण ।
विना विशेष सर्वेषा लक्ष्म नाटकवन्मतम् ॥

—वही, परिच्छेद ६, कारिका ४-६

४५ गद्य पद्य च मिश्र च काव्यादि त्रिविध स्मृतम् ॥

—अग्निपुराण, अध्याय ३३७, श्लोक ८ का उत्तरार्ध ।

४६ चूर्णिकोत्कलिकावृत्तसन्धिभेदात् त्रिरूपकम् ।

—वही, अध्याय ३३७, श्लोक ९ का उत्तरार्ध ।

४७. वृत्तगन्धोज्झित गद्य मुक्तक वृत्तगन्धि च ।

भवेदुत्कलिकाप्राय चूर्णिक च चतुर्विधम् ॥

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३३० का उत्तरार्ध
एव ३३१ का पूर्वार्ध ।

४८ आख्यायिका कथा खण्डकथा परिकथा तथा ।

कथानिकेति मन्यन्ते गद्यकाव्य च पञ्चधा ॥

—अग्निपुराण, अध्याय ३३७, श्लोक १२

४९. आख्यानादयश्च कथाख्यायिकयोरेवान्तर्भावान्न पृथगुक्ता ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३३५ का वृत्तिभाग ।

५० अम्बिकादत्तव्यास, गद्यकाव्यमीमासा, पृ० ३२-५३

५१. पद्यमनेकभेदम् । तदनिबद्ध निबद्ध च ।

—वामन, काव्यालङ्कारसूत्र, अधिकरण १, अध्याय ३, सूत्र २५-२६

५२. अनिबद्ध मुक्तक निबद्ध प्रबन्धरूपमिति प्रसिद्धि ।

—वामन, काव्यालङ्कार सूत्र १, ३, २७ गोपेन्द्रत्रिपुरहरभूपालविरचित
'काव्यालङ्कार कामधेनु' नामक टीका ।

५३. साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३१४-३३७

५४ देखिए—(क) मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास १

(ख) 'तच्चोत्तमोत्तमोत्तममध्यमाध्रमभेदाच्चतुर्विधम्' ।

—जगन्नाथ, रसगङ्गाधर, आनन १, कारिका २ की पूर्वपीठिका ।

(ग) 'त्रिविध तावत्काव्यम्, ध्वनिगुणीभूतव्यङ्ग्यचित्रभेदात्' ।

—अप्पय दीक्षित, चित्रमीमासा, ग्रन्थारम्भप्रकरण ।

५५ अपाद पदसन्तानो गद्यम् ... ।

—काव्यदर्श, परिच्छेद १, कारिका २३ का प्रथम चरण ।

५६ अपाद पदसन्तानो गद्य तदपि गद्यते ।

—अग्निपुराण, अध्याय ३३७, श्लोक ९ का पूर्वार्ध ।

५७. वृत्तगन्धोज्जित गद्यम् ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३३० का तृतीयचरण ।

५८. काव्यमनीषा, पृ० १३२

५९ काव्यालङ्कार, १/२७-२९

६०. अग्निपुराण, अध्याय ३३७, श्लोक १५ का उ० तथा १६-१७ का प्रथम चरण ।

६१ काव्यालङ्कार, अध्याय १६, कारिका २०-२३

६२. काव्यादर्श, परिच्छेद १, कारिका २४-२७

६३. साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका, ३३२ उ०, ३३३

६४ काव्यालङ्कार, १/२५-२६

६५. अग्निपुराण, अध्याय ३३७, श्लोक १३, १४ तथा १५ का पूर्वार्ध ।

६६ काव्यालङ्कार, अध्याय १६ कारिका २४-३०

६७. तत्कथाख्यायिकेत्येका जाति सज्ञाद्वयाङ्किता ।

—दण्डी, काव्यादर्श, परिच्छेद ६, कारिका २८ का पूर्वार्ध ।

६८. साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३३४-३३५ तथा ३३६ पू० ।

६९. (क)धिया निवद्वेयमतिद्वयी कथा ॥

—कादम्बरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक २०

(ख) करोम्याख्यायिकाम्भोधी जिह्वाप्लवनचापलम् ॥

—हर्षचरित, प्रस्तावना भाग, श्लोक १६

७०. (क) “कवीनामगलद् दर्पो नून वासवदत्तया ।
शक्त्येव पाण्डुपुत्राणा गतया कर्णगोचरम् ॥”

—हर्षचरित, प्रस्तावना भाग, श्लोक ११

(ख) “समुद्वीपितकन्दर्पा कृतगौरीप्रसाधना ।
हरलीलेव नो कस्य विस्मयाय वृहत्कथा ॥”

—वही, श्लोक १७

(ग) “पदबन्धोज्ज्वलो हारी कृतवर्णक्रमस्थिति ।
भट्टारहरिचन्द्रस्य गद्यबन्धो नृपायते ॥”

—वही, श्लोक १२

७१. कादम्बरी, प्रस्तावना श्लोक २०

७२ “धवलप्रभवा राग सा तनोति मनोवती ।”

—अवन्तिसुन्दरीकथा, प्रस्तावना भाग, श्लोक २१

७३ “प्रसन्नगम्भीरपथा रथाङ्गमिथुनाश्रया ।

पुण्या पुनाति गङ्गे वगा तरङ्गवती कथा ॥”

—तिलकमञ्जरी कथा, प्रस्तावना भाग, श्लोक २३

७४. वही, श्लोक २९

७५ “दूरादपि सता मध्ये लिखित्वाश्चर्यमञ्जरीम् ।

कुलशेखरवर्माख्यश्चकाराश्चर्यमञ्जरीम् ॥”

“शब्दार्थयो समो गुम्फ. पाञ्चाली रीतिरिष्यते ।
शीलाभट्टारिकावाचि वाणोक्तिषु च सा यदि ॥”

—जल्हण, सूक्तिमुक्तावली ।

७६ “प्रथितयशसा भाससौमिल्लककविपुत्रादीना प्रबन्धानतिक्रम्य वर्तमानकवेः कालि-
दासस्य क्रियाया कथ बहुमान. ॥”

—मालविकाग्निमित्र, प्रस्तावना भाग ।

७७. सरस्वतीदत्तवरप्रसादश्चक्रे सुबन्धु सुजनैकबन्धु. ।
प्रत्यक्षरश्लेषमयप्रबन्धविन्यासवैदग्यनिधिर्निबन्धम् ॥

—वासवदत्ता, प्रस्तावना श्लोक १३

७८. गद्यपद्यमय काव्य चम्पूरित्यभिधीयते ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३३६ का उत्तरार्ध ।

७९. तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक १५८-१७

८०. वही, श्लोक १७, २३, २४ और १८, ३०, ३३

८१ धीरोदात्तगुणोपेतो नायको हरिवाहन ।

नायिका सरला मुग्धा रम्या तिलकमञ्जरी ॥

नाम्ना समरकेतुस्तु पीठमर्दोऽस्ति भावुक ।

पताकानायिका ज्ञेया कन्या मलयसुन्दरी ॥

वैदर्भीसहिता रीति पञ्चाली परिराजते ।

माधुर्येण समायुक्त प्रसादो विद्यते गुणः ॥

रसोऽस्यामस्ति शृङ्गार प्रसादत्वेन वर्णित. ।

विलसन्ति च पद्यानि यत्र तत्र कथान्तरे ॥

घटनाना परीवर्त्ता वैचित्र्येण समन्विता ।

चमत्कुर्वन्ति चेतासि भावकाना विशेषत ॥

—लेखक

८२ तिलकमञ्जरीकथा, प्रस्तावना श्लोक १-५३

८३. अस्ति रम्यतानिरस्तसकलसुरलोका... ..।

—तिलकमञ्जरी, पृ० ७

८४.अभिचस्कन्द परमा वृद्धिमानन्द ।

—वही, पृ० ४२८

कथानक-तत्त्व का विश्लेषण

प्र पोषान

कथानक : एक परिचय

‘कथानक’ शब्द ‘कथ्’ धातु से बनता है।^१ भट्टोजिदीक्षित ने अपने सिद्धान्त-कौमुदी नामक ग्रन्थ के चुरादिगण में ‘वाक्य-प्रबन्ध’ (कहने) के अर्थ में ‘कथ्’ धातु का ही पाठ किया है। साथ ही ‘वाक्य-प्रबन्ध’ शब्द में आये हुए ‘प्रबन्ध’ शब्द के कोशगत^२ अर्थ पर ध्यान देते ही बुद्धि अवलम्ब स्वीकार कर लेती है कि ‘कथानक’ शब्द में ‘कथ्’ धातु पूर्णतया चरितार्थ होती है।^३

सामान्य रूप से ‘कथानक’ शब्द का प्रयोग वर्णनीय विषय के ‘साहित्यिक कथात्मक रूप’ के लिए होता है; और यह ‘कथात्मक रूप’ केवल उपन्यास साहित्य में ही नहीं, बल्कि साहित्य की महाकाव्य, खण्डकाव्य, नाटक और यहाँ तक कि सन्देशकाव्य एवं गीतिकाव्य आदि अन्य विधाओं में भी उपलब्ध होता है। हाँ, इतना अवश्य है कि अन्य विधाओं की अपेक्षा (नाटक को छोड़कर) औपन्यासिकविधा में कथानक का स्वरूप प्रमुख रूप से उभरता है। क्योंकि किसी भी उपन्यास की सफलता उसके कथानक पर ही निर्भर रहती है।

अक्सर देखा सुना जाता है कि बहुत से पढ़े-लिखे लोग ‘कथानक’ शब्द का अर्थ कहानी समझ बैठते हैं, और फिर उनकी दृष्टि में ‘कथा’ और ‘कथानक’ में कोई भेद नहीं रह जाता, अपितु दोनों एक-दूसरे के पर्यायवाचक बन जाते हैं। पर आलोचनाजगत् में विचरणशील मनीषी इन दोनों में अन्तर मानने लगा है। लेकिन यह अन्तर होता सूक्ष्म ही है। हम कथा और कथानक में भेद प्रकट करने की इच्छा से कह सकते हैं कि ‘कथा’ में केवल घटनाओं की प्रधानता हुआ करती है। वहाँ श्रोता या पाठक सदैव ‘आगे क्या हुआ?’ की जिज्ञासारूपिणी लहरो में तैरता रहता है। किन्तु कथानक में घटनाओं के पौर्वापर्य एवं कार्यकारणसम्बन्ध की प्रमुखता रहती है। उदाहरणार्थ—‘यह हुआ’ तो कथा है; और यह इस तरह से ‘इसलिए हुआ’ कथानक है।

वास्तव में कथा और कथानक में भेद करने की प्रवृत्ति पाश्चात्य समीक्षकों की देन है। उनके यहाँ दो शब्द प्रचलित हैं—एक ‘स्टोरी’ और दूसरा ‘प्लाट’। वस, इन्हीं दोनों शब्दों के लिए अधुनातन भारतीय मनीषियों ने क्रम से ‘कथा’ और ‘कथानक’ शब्दों

का प्रयोग शुरू कर दिया है। साथ ही साथ जिस आधार पर पाश्चात्य समीक्षकों ने 'स्टोरी' और 'प्लाट' में भेद दर्शाया है, उसी आधार पर यहाँ के भी विद्वानों ने (प्रमुख रूप से हिन्दी साहित्य के विद्वानों ने) 'कथा' और 'कथानक' में भेद मानना शुरू कर दिया है।

प्रस्तुत प्रसंग में मुझे पाश्चात्य समालोचक श्री ई० एम० फास्टर का विवेचन याद आता है। वह लिखते हैं—हम परिभाषा कर चुके हैं कि कालक्रमानुसार घटनाओं का वर्णन कथा (स्टोरी) है, अब हम कथानक (प्लाट) की परिभाषा करते हैं। यद्यपि कथानक में भी घटनाओं का वर्णन मिलता है, किन्तु विशेष बल उनके कार्यकारण-संबंध पर ही रहता है। 'राजा मर गया और तब रानी भी मर गई'—यह एक कथा है। 'राजा मर गया और तब उसके वियोग में रानी भी मर गई'—यह एक कथानक है। हालाँकि कथानक में कालक्रमानुसार वर्णन होता है, लेकिन कार्यकारण-सम्बन्ध उसके ऊपर छाया रहता है। 'रानी मर गई', किन्तु किसी ने न जाना कि क्यों (मर गई)? जब यह खोज हुई कि इस (रानी के मरने) का कारण राजा की मृत्यु का (गहरा) शोक था, तो यह एक ऐसा कथानक बन जाता है, जिसमें अधिकाधिक विकसित होने का रहस्य छिपा है। यह (प्लाट-कथानक) कालक्रम को ठुकरा देता है और कथा से भी दूर हट जाता है, पर हाँ, ऐसा करने में वह कथानक अपनी सीमाओं का अवश्य ध्यान रखता है। मान लीजिए कि रानी की मृत्यु हो गई। अब यदि यह (रानी की मृत्यु) कथा (स्टोरी) में हुई है तो हम पूछेंगे कि 'फिर क्या हुआ?' और यदि यही मृत्यु कथानक (प्लाट) में हुई है तो हम जानना चाहेगे कि 'क्यों?' वस, उपन्यास के इन कथा और कथानक नामक दो तत्त्वों में यही मौलिक अन्तर है।³

श्री ई० एम० फास्टर ने कथा और कथानक के अन्तर को स्पष्ट करने में बड़ी सूझ-बूझ से काम लिया है। उन्होंने जो दो उदाहरण दिये हैं वे बड़े ही विचारपूर्ण हैं। हम देखते हैं कि दूसरे उदाहरण—'राजा मर गया और तब उसके वियोग में रानी भी मर गई'—में भी पहले उदाहरण—'राजा मर गया और तब रानी भी मर गई'—के समान ही कालक्रम को जैसे का तैसा ही बना रहने दिया है, किन्तु कार्य-कारण के बुद्धि-सगत-भान को प्रकट करके दोनों में भेद स्पष्ट कर दिया है, यानी दूसरे उदाहरण में यह बात स्पष्ट कर दी गई है कि रानी के मरने का एकमात्र कारण राजा की मृत्यु से उत्पन्न होने वाला वियोग है।

यहाँ सहृदय पाठक को यह समझने में देर नहीं लगेगी कि रानी राजा से, बेहद प्यार करती थी, इसीलिए वह उसकी मौत का सदमा न सह सकी और अपनी जान दे बैठी। तात्पर्य यह है कि बुद्धि और स्मृति को जागरूक और सन्तुष्ट करने की क्षमता कथानक में तो पाई जाती है, किन्तु कथा में नहीं। क्योंकि कथा तो घटनाओं की परम्परा का आभास मात्र देकर चरितार्थ हो जाती है। हाँ उस (कथा) में घटनाओं का एक ऐसा प्रबल प्रवाह अवश्य रहता है, जिसमें पड़कर व्यक्ति को यह सोचने-समझने की फुरसत नहीं मिल पाती कि इस घटना का उस घटना से क्या सम्बन्ध है। उसके सिर पर तो वस—'आगे क्या हुआ?' की जिज्ञासा का भूत सवार रहता है। यद्यपि कथा में भी

घटनाओं की एक परम्परा (सिक्वेसी) रहती है, किन्तु वहाँ उनकी तर्कसंगत संयोजना के प्रति उतनी जागरूकता नहीं पाई जाती। वहाँ तो पाठकों की केवल कुतूहलवृत्ति को उभारने में ही खास दिलचस्पी रखी जाती है। उन घटनाओं को संयोजित एवं गुम्फित करना तो कथानक की ही परिधि में आता है। इस संयोजन और गुम्फन में जो लेखक जितना ही प्रतिभाशाली होगा, उसका कथानक भी उतना ही प्रभावशाली बन सकेगा। कथानक में घटनाएँ गतिशील हो उठती हैं और नदी की धारा के समान लक्ष्य की ओर बढ़ने लगती हैं। पाठक का मन और मस्तिष्क भी भाव-विभोर होकर उनके साथ-साथ चल पड़ता है, और अन्त तक पहुँचते-पहुँचते पाठक को सारी घटनाओं का एक ऐसा निष्कर्ष प्राप्त हो जाता है जो उसके दिल और दिमाग की गहराइयों में मूक हलचल पैदा कर देता है।

यदि हम कथा और कथानक के भेद को अधिक सरल शब्दों में प्रकट करना चाहे तो कह सकते हैं कि जब कोई उपन्यासकार किसी उपन्यास को लिखने बैठता है तो निश्चित ही उसके मन में अपने उपन्यास का एक व्योरेवार नक्शा रहता है; अर्थात् उसकी एक रूपरेखा रहती है, जिसमें वह समयानुसार घटित होने वाली कुछ खास-खास घटनाओं का सिलसिलेवार सकलन कर लेता है। वस, इसी रूप-रेखा को हम कथा या स्टोरी कह लेते हैं। किन्तु जब वही लेखक अपनी उस अमूर्त रूपरेखा को अपनी 'नव-नवोन्मेषशालिनी' प्रतिभा के सहारे मूर्त रूप दे देता है, यानी अपनी बुद्धि और सूक्ष्म संवेदना की कसौटी पर कसते हुए उन नीरस घटनाओं की शृंखला को सरसता के साथ लिपिबद्ध कर लेता है,* तब उसे हम कथानक या प्लॉट कहने लगते हैं।

कथा को कथानक के रूप में बदलने के लिए लेखक को अथक परिश्रम करना पड़ता है। वह ध्यान रखता है कि वे कौन-सी परिस्थितियाँ हो सकती हैं, और उनके वे कौन से घात-प्रतिघात (उतार और चढ़ाव) हो सकते हैं जिनसे उसके कथानक में चार-चाँद लग सकें। उसे आवश्यक का संग्रह और अनावश्यक का परित्याग करने के लिए संतत जागरूक रहना पड़ता है। इस प्रक्रिया में लेखक को अपनी पूर्वनिर्धारित रूपरेखा से, यानी उस ढाँचे से जिसे उसने लिखना शुरू करने से पहले ही अपने दिल और दिमाग में बना रखा है, काफी मौलिक और आधारभूत सहायता तो मिलती ही है, लेकिन अपने कथानक को सुव्यवस्थित, सुसंगठित और हृदयस्पर्शी बनाने के लिए उसे अपनी बुद्धि और कल्पना की भी शरण अवश्य ही लेनी पड़ती है। इस समय लेखक की मनोदशा और उसके कार्य-कलापो की तुलना किसी भी शिल्पकार या किसी भी वैज्ञानिक की मनोदशा और उसके कार्य-कलापो से की जा सकती है। क्योंकि हम देखते हैं कि जब किसी चित्रकार को कोई चित्र बनाना होता है, तो वह पहले उस चित्र के रूप का रेखाओं द्वारा एक ढाँचा तैयार कर लेता है। पुनः उसी ढाँचे को अपनी कल्पना और बुद्धि के सहारे इधर-उधर से काट-छाँट कर यानी घटा-बढ़ाकर एक सुव्यवस्थित और सुसंगठित चित्र का रूप देता है। अपनी रगीन तूलिका से शरीर के अवयवों का उतार-चढ़ाव ही नहीं, बल्कि मनोगत भावों को भी व्यञ्जित करके जब वह उसमें 'फिनिशिंग टच' देता है तो वह आकर्षण का केन्द्र बन जाता है, और फिर उसे सभी लोग चित्र कहने लगते हैं। उस

समय उस ढाँचे में और उस चित्र में जमीन और आसमान जैसा अन्तर स्पष्ट होने लगता है। इसी प्रकार जब कोई वैज्ञानिक किसी पदार्थ का निर्माण करना चाहता है तो वह उसके लिए पहिले कच्चे माल (राँ-मैटीरियल) को एकत्र करता है, फिर प्रयोगशाला में जाकर उसी में कुछ निर्धारित रासायनिक तत्व मिलाकर प्रयोग द्वारा जिस नवीन वस्तु का निर्माण करता है, वह अपने कच्चे माल से अधिक मूल्यवान् हुआ करती है। हमारा उपन्यासकार भी एक चित्रकार की तरह ही अपने कथारूपी ढाँचे को कथानकरूपी चित्र के रूप में सजाता और संवारता है, या यो भी कह सकते हैं कि वह एक वैज्ञानिक की भाँति ही अपने कथा (स्टोरी) रूपी कच्चे माल (राँ-मैटीरियल) को कथानक (प्लॉट) रूपी नये पदार्थ के रूप में परिणत कर देता है।

जो लोग आज की 'सिनेमा टेकनीक' से परिचित हैं, मेरा ख्याल है कि कथा और कथानक का अन्तर उनकी समझ में आसानी से आ सकता है। अब आप पूछेंगे कि—कैसे? तो सुनिए—सिनेमा का कथा-लेखक, जो फिल्म-जगत् में 'स्टोरी राइटर' कहलाता है, पहिले एक कथा तैयार करता है। तत्पश्चात् उसी कथा को फिल्माने की दृष्टि से 'स्क्रीन-प्ले' के रूप में बदल लेता है, क्योंकि कथा को स्टेज पर हूबहू तो फिल्माया नहीं जा सकता। अतः अभिनय, रोचकता, प्रभाव, समय आदि की दृष्टि से उस कथा को एक सुव्यवस्थित 'स्क्रीन-प्ले' का ऐसा रूप दे दिया जाता है जो फिल्म दर्शक के दिल पर अपनी गहरी छाप छोड़ सके। फिल्म की 'स्टोरी' और 'स्क्रीन-प्ले' के इस अन्तर को सभी दर्शक नहीं समझ पाते, क्योंकि वे तो स्टेज पर द्रुतगति से होने वाली रगीन या सगीत हलचलो में ही डूबते-उतराते रहते हैं। उनकी स्मृति और मेधा दोनों ही निस्पन्द रहते हैं। अतः ऐसे दर्शकों से 'स्टोरी' और 'स्क्रीन-प्ले' के अन्तर को समझने की उम्मीद ही नहीं की जा सकती है। इसे तो वे ही दर्शक जान सकते हैं जो साहित्यिक रुचि रखते हैं और फिल्म के प्रस्तुतीकरण पर भी अपनी पारखी नजर डालने के आदी होते हैं।

पाश्चात्य समीक्षा का दामन थामने के फलस्वरूप आज प्रत्येक भारतीय मनीषी 'कथा' और 'कथानक' में भेद-बुद्धि रखने लगा है। श्री ई० एम० फास्टर और श्री हडसन जैसे मूर्द्धन्य पाश्चात्य उपन्यास-समीक्षकों को सन्देह की दृष्टि से देखना, एक बहुत बड़ा, रिस्क लेना है। किन्तु मैं यहाँ अपना एक विनीत सुझाव देने का लोभ नहीं दूर कर पा रहा हूँ, और वह सुझाव यह है कि कथा और कथानक में कोई आधारभूत भेद नहीं है। क्योंकि आज हम देखते हैं कि मनुष्य का परिवेश दिन प्रतिदिन जटिल होता जा रहा है, वह सामाजिक और आर्थिक जालों की लपेट में बुरी तरह फँसता जा रहा है, अपने अस्तित्व को कायम रखने के लिए उसे दिन-रात विचारसागर में गोते लगाने पड़ रहे हैं। फलस्वरूप उसके पास बड़े-बड़े उपन्यासों को पढ़ने के लिए फुरसत ही नहीं है। लेखकों ने समाज की जब यह नस पकड़ ली, तो वे २०-२५ मिनटों में समाप्त हो जाने वाली छोटी-छोटी कहानियों द्वारा समाज का स्वस्थ मनोरजन करने लगे। इन कहानियों में घटनाओं एवं कौतूहल की सृष्टि ही प्रमुख रूप से उभरने लगी। पश्चिम में साहित्य की इस विधा को 'स्टोरी' या 'शार्ट स्टोरी' का नाम दिया गया, और हमारे देश में यही 'कहानी' कहलाने लगी। साथ ही जो विशालकाय कथाएँ लिखी गईं, यानी जिन कथाओं में समाज

के विभिन्न मार्मिक पहलुओ का सागोपांग और हृदयावर्जक चित्रण किया गया, या यो कहे कि जिनमे जिन्दगी की टेढी-मेढी और ऊबड-खाबड पगडण्डियो पर भटकते हुए नायक-नायिकाओ के विरह और मिलन के मर्मस्पर्शी कार्य-कलापो का, पाठक के दिल और दिमाग मे तसल्ली या हलचल पैदा करने वाला वर्णन किया गया, उन्हे पश्चिम मे 'नॉवल' या 'फिक्शन' की सज्ञा मिली, और हमारे यहाँ उनका नाम 'उपन्यास' चल पडा ।

अब मैं यहाँ कहना यह चाहूँगा कि आप पढने के लिए चाहे धर्मयुग, साप्ताहिक हिन्दुस्तान, सरिता या किसी कहानी-सग्रह की पुस्तक मे छपने वाली किसी छोटी कहानी को ले, यह किसी मोटे उपन्यास को ले, लेकिन इतना निश्चित है कि आप हर हालत मे एक कहानी पढने की इच्छा रखेंगे । वह कहानी चाहे छोटी हो चाहे बडी, मगर आपका मुख्य ध्येय उसे ही जानना रहेगा । अत निश्चित है कि कहानी और उपन्यास दोनो मे ही किसी न किसी प्रकार की कोई न कोई कहानी जरूर होती है । अब जहाँ तक कहानी या उपन्यास की घटनाओ के कार्यकारण के सम्बन्ध का प्रश्न है, वह करीब-करीब दोनो मे ही पाया जाता है । यह कहना कि कथा मे घटनाओ का बुद्धि-सगत सयोजन नही किया जाता, मैं नही मान सकता । क्योंकि कोई भी कुशल कथा-लेखक या कथा-पाठक घटनाओ की निरकुशता को पसन्द नही कर सकता है । क्योंकि वह जानता है कि जिस प्रकार शब्द एक-दूसरे से सम्बन्धित न होने पर वाक्य-रचना नही कर सकते, तथा जिस प्रकार अनियन्त्रित जनसमूह गोष्ठी नही बन सकता, ठीक उसी प्रकार घटनाओ के निरकुश होते ही कहानी भी कहानी नही रह सकती । बल्कि उस समय वह एक कोरी गप्प प्रतीत होने लगेगी, और यहाँ तक कि उसकी समानता किसी पागल पुरुष की बेसिरपैर की बातों से की जाने लगेगी । हाँ, इतना अवश्य है कि समय एव कलेवर की कमी के कारण कहानी मे घटनाओ का कार्यकारण-भाव (सेन्स आफ केजुअलिटी) व्यजना-वृत्ति से प्रकट किया जाता है, जबकि उपन्यास मे इसको प्रकट करने के लिए काफी मौका मिलता है । अत जो समीक्षक घटनाओ के कार्य-कारण सम्बन्ध के अभाव मे कथातत्त्व और भाव मे कथानक-तत्त्व की जो पृथक्-पृथक् परिकल्पना करते है, वह सिर झुकाकर स्वीकार करने योग्य प्रतीत नही होती । क्योंकि इस परिकल्पना की व्याख्या मे कुछ लोग तो इतने आगे बढ जाते है कि उन्हे ध्यान ही नही रहता कि उनकी इस व्याख्या से उपन्यास मे ही कथा और कथानक नामक अलग-अलग दो तत्त्वो की सत्ता झलकने लगती है ।

अत कथा और कथानक के वास्तविक स्वरूप के सम्बन्ध मे मैं बेहतर तो यह समझता हूँ कि कथा और कथानक मे गुणात्मक भेद न माना जाए । क्योंकि कथा और उपन्यास दोनो मे ही कथांश अपने मौलिक रूप मे रहा करता है ।^४ अन्तर केवल दोनो के कथाशो के प्रस्तुतीकरण की सक्षिप्तता और विशदता पर ही निर्भर रहता है । सरल शब्दो में हम कह सकते है कि किसी भी इतिवृत्त (कहानी) को गद्य मे कहने के लिए आजकल दो ही रोचक विधाएँ अधिक प्रचलित हैं, एक है कहानी की विधा और दूसरी है उपन्यास की ।^५ यदि लेखक का प्रतिपाद्य विषय (कहानी) कुछ घटनाओ तक ही सीमित है, यानी अधिक कहने की गुंजाइश नही है, तो वह जो कुछ लिखेगा वह कहानी होगी; लेकिन

यदि उसके मस्तिष्क में घटनाओं का एक अच्छा-खासा जमघट भरा है तो वह उन्हें सुनियोजित एवं तर्कसंगत रीति से प्रकट करने के लिए जो कुछ लिखेगा वह उपन्यास बन जाएगा।

इस प्रकार कहानी और उपन्यास दोनों में ही एक कहानी तो रहती ही है। इसी-लिए कथासाहित्य का रस भी—‘कहानी’ और ‘उपन्यास’ नामक—जिन दो धाराओं में वह निकला है वे इस तथ्य की ओर इंगित करती हैं कि छोटी कहानी के कथांश को ‘कथा’ और उपन्यास के सुसंगठित एवं सुनियोजित ‘कथाश’ को ‘कथानक’ या ‘कथावस्तु’ की सजा दी जाए। कारण कि एक सुगुम्फित एवं सुनियोजित उपन्यास में ‘कथा’ और ‘कथानक’ नामक दो भिन्न-भिन्न तत्त्वों की परिकल्पना तो जरा चिन्तनीय ही प्रतीत होती है।

कथानक की परिभाषा

कथा और कथानक के भेदक तत्त्व का सामान्य विश्लेषण करने के बाद कथानक की परिभाषा का स्वरूप जटिल नहीं रह जाता है। हम सबसे पहले पाश्चात्य जगत् के लब्ध-प्रतिष्ठ उपन्याससमीक्षक श्री ई० एम० फास्टर के विचार प्रस्तुत करते हैं। वह लिखते हैं—

“उपन्यास में तर्क-सम्मत एवं बौद्धिक तत्त्व को कथानक कहते हैं। इसमें रहस्य अपेक्षित तो है किन्तु अन्त तक पहुँचते-पहुँचते उसका समाधान भी जरूरी होता है। यह पाठक को काल्पनिक दुनियाँ की सैर कराता है, लेकिन उपन्यासकार भुलावे में नहीं रहता।”^६ (अ)

इस विषय में श्री एडविन म्योर के विचार भी उपेक्षणीय नहीं हैं—

प्लॉट (कथानक) एक ऐसा पारिभाषिक शब्द है जो विवादरहित है। यह शब्द साहित्यिक है और इसका प्रयोग सार्वभौम है। इसका प्रयोग अत्यन्त व्यापक और सर्व-सम्मत है। यह केवल आलोचक के ही काम नहीं आता, वरन् प्रत्येक के काम आता है। यह कहानी में घटनाओं की परम्परा और उनके सिद्धान्त को परस्पर संयोजित करता है।^६ (ब)

अब मैं आपके सामने कतिपय भारतीय औपन्यासिक समालोचकों द्वारा निर्धारित कथानक की परिभाषाएँ उपस्थित करता हूँ—

(क)—घटनाओं को क्रम से सजाना, अथवा उनकी विशिष्ट आयोजना ही उपन्यास साहित्य की ‘कथावस्तु’ है।^७

(ख)—उपन्यास या नाटक में घटनाओं के संगठन को प्लॉट या कथानक कहा गया है। दूसरे शब्दों में, प्लॉट घटनाओं का वह साधारण या जटिल ढाँचा है जिनके सहारे किसी उपन्यास या नाटक का निर्माण होता है।^८

(ग)—कथानक का स्वरूप एक नदी की भाँति होता है, जिसमें पात्र, घटनाएँ आदि इस प्रकार सहज, पर कलात्मक ढंग से बहती जाती हैं कि पाठक अन्त में ही जाकर रुक पाता है, और तब उसे ऐसा प्रतीत होता है कि किसी बात की तीखी प्रतिक्रिया अत्यन्त ही प्रभावोत्पादक ढंग से जैसे उसे उद्वेलित कर रही है, और वह अपने को

उसके प्रवाह में अवश-सा पाता है।^६

(घ)—कथानक कालक्रमानुसार शृङ्खलाबद्ध वह घटनाक्रम है जो कि उपन्यास के नायक अथवा अन्य पात्रों के जीवन में योजनाबद्ध रूप में घटित होता है।^{१०}(अ)

(ङ)—जिन घटनाओं या व्यापारों से उपन्यास के शरीर का निर्माण होता है उसे 'वस्तु' कहते हैं।^{१०}(ब)

अब मैं सोचता हूँ कि उपरिलिखित परिभाषाओं का समीक्षण कर लेना अप्रासंगिक न होगा। सबसे पहले ई० एम० फास्टर को ही ले। इन्होंने कथानक में तर्क और बुद्धि का समर्थन जरूरी समझा है। साथ ही इनका यह भी मन्तव्य है कि कथानक को रहस्यात्मक तो होना ही चाहिए किन्तु उपन्यास की अन्तिम पक्तियों तक पहुँचते-पहुँचते उस रहस्य का समाधान भी हो जाना चाहिए। उनकी दृष्टि में कथानक को कल्पना-जगत् से भी अपना सम्पर्क बनाए रखना चाहिए। वास्तव में कथानक के सम्बन्ध में उनकी ये धारणाएँ अभिनन्दनीय हैं। म्योर ने प्लाट (कथानक) शब्द को निर्विवाद मानते हुए उसे 'पैटर्न' और 'फार्म' शब्दों से, जो उस समय इस तत्त्व के लिए आलोचना-जगत् में चल पड़े थे, अधिक सुसयत एवं उपयुक्त स्वीकार किया है। साथ ही औरों की भाँति उन्होंने भी इसे घटनाओं के गुम्फन में महत्त्वपूर्ण माना है। डॉ० कृष्णनाग, डॉ० प्रतापनारायण टण्डन और डॉ० शुभकार कपूर ने अपने-अपने शब्दों को थोड़ा-बहुत इधर-उधर घुमा-फिराकर एक ही बात कहनी चाही है; और वह यह कि घटनाओं की सुव्यवस्थित समयानुकूल संयोजना ही कथानक कहलाती है। किन्तु डॉ० सुरेश सिन्हा ने घटनाओं की धारावाहिकता पर अधिक बल दिया है। उनकी दृष्टि गतिशील है। अतः उन्हें सुनियोजित घटनाओं की प्रवाहशीलता में ही 'कथानक तत्त्व' की अनुभूति हुई है।

जहाँ तक मेरी निजी धारणा का सवाल है, तो मैं यही कहना चाहूँगा कि कथानक एक ऐसी रोचक विशालकाय कहानी का शास्त्रीय नाम है जिसमें परस्पर सुनियोजित, सुगुम्फित एवं कार्यकारणभाव से सम्बन्धित जीवन्त घटनाओं के तीव्र भँवर में फँसे हुए आदर्श नायक-नायिकाओं की घात-प्रतिघातों से परिपूर्ण विषम परिस्थितियों के सुखान्त समाधान की आशा-वल्लरी सहृदय पाठकों की मनोभूमि में अन्त-अन्त तक पनपती रहती है।

स्वनिर्मित परिभाषा का एक संक्षिप्त विश्लेषण

हो सकता है कि किसी विद्वान् को 'कथानक' (प्लाट) की मेरे द्वारा निर्धारित यह उपरिलिखित परिभाषा विशेषणों से बोझिल प्रतीत हो। किन्तु इसके लिए मेरा नम्र निवेदन यह है कि 'कथानक' की परिभाषा तभी स्पष्ट और सुसंगठित बन सकती है जबकि उसकी आधारभूत सभी वास्तविकताओं को समेट लिया जाए, और अवास्तविकताओं को छोड़ दिया जाए। साथ ही एकवाक्यता भी सुरक्षित रखी जाए। लेकिन यह सब तभी सम्भव हो सकेगा जब वास्तविकताओं को प्रकट करने के लिए विशेष्य-विशेषण भाव का सहारा लिया जाएगा। यदि प्रत्येक वास्तविकता को स्वतन्त्र रूप से कहा जाएगा तब तो वहाँ से परिभाषा की आत्मा ही गायब हो जाएगी, और वह एक

अच्छी-खासी बन जाएगी, जो 'विनायक प्रकुर्वाणो रचयामाम वानरम्'^{११} की याद दिलाने लगेगी। अब मैं आपका ध्यान परिभाषा में आए हुए विशेषणभूत शब्दों की उपयोगिता की ओर आकृष्ट करना चाहता हूँ। यह तो पहले ही निवेदन कर चुका हूँ कि मेरी दृष्टि में उपन्यास में जो कथाश (स्टोरी टेलिंग आस्पेक्ट) होता है उसे ही हमारे शब्दों में कथानक या प्लॉट की सजा दी जा सकती है। यहाँ भी मैंने रोचक और विशालकाय कहानी को कथानक मानने का साहस किया है। हाँ, इतना अवश्य है कि वह कहानी, जिसे हम कथानक का पद देना चाहते हैं, सर्वांगीण होती है; और इस सर्वांगीणता के लिए आवश्यक है कि कहानी का कलेवर बड़ा हो। क्योंकि इने-गिने आठ या दस पृष्ठों में कहा गया एक या दो घटनाओं का इतिवृत्त 'कहानी' की सजा तो ले सकता है किन्तु उसे 'उपन्यास' नहीं कहा जा सकता। उपन्यास में तो घटनाओं का एक ताँता सा लग जाता है, और वे एक-दूसरे में गुथी भी रहती है। किन्तु यह सब तभी प्रस्तुत किया जा सकता है जबकि लेखक के समक्ष कथाश के कलेवर को बड़ा करने की जुली छूट हो। साथ ही उस विशालकाय कहानी को रोचक भी होना चाहिए ताकि पढ़ते समय पाठक का मन उद्विग्न न हो। क्योंकि रोचकता के बिना कोई भी कहानी पाठक के दिल की गहराइयों में प्रवेश नहीं पा सकती है। न केवल इतना ही बल्कि मैं तो कहानी को तभी सच्चे अर्थ में 'कथानक' मानूँगा जबकि उसकी घटनाओं का आपस में अच्छी तरह तालमेल हो; उन्हें माला के बहुरंगी फूलों की तरह सिलसिलेवार गुम्फित किया गया हो, वे निरकुश या अनियन्त्रित न हो, उन घटनाओं से अपनी-अपनी ढपली और अपना-अपना राग की गन्ध न आ रही हो; उनमें सत्यता के आभास की मधुर मादकता हो, स्पन्द हो, गति हो; जीवनपथ के उतार-चढ़ाव हो, पाठकों के मन और मस्तिष्क को अपने साथ-साथ बहाने के लिए अविरल एव प्रबल प्रवाह हो, आदर्श पात्रों के प्रति सवेदनशीलता उत्पन्न करने की क्षमता हो, और साथ ही साथ अपने उन आदर्श पात्रों की सफलता के लिए पाठकों के चित्त में छटपटाहट उत्पन्न करने का सामर्थ्य हो। वम, कथानक की इन्ही तमाम विशेषताओं को प्रकट करने के लिए मैंने उसकी परिभाषा में कुछ विशेषणों को जोड़ने की धृष्टता की है। मुझे उम्मीद है कि जो मनीषी प्राचीनता की पूजा और नवीनता का तिरस्कार अपने ज्ञान-नेत्रों को खोलकर ही करते हैं, बन्द करके नहीं,^{१२} वे मेरी इस उपर्युक्त धारणा को अवश्य ही जिन्दा रहने देंगे।

काव्य [विशेषतया कथा (उपन्यास) काव्य] में कथानक का महत्त्व

हरे-भरे वृक्षों में शाखाओं का, स्वस्थ-शरीर में अस्थि-पजर का, भव्य-भवन में दीवालों का, वस्त्र में तन्तुओं का और वसन्त में बहार का जो महत्त्व होता है वही उपन्यास में कथानक का होता है। यद्यपि कथानक के अतिरिक्त उपन्यास में और भी—चरित्रचित्रण, कथोपकथन, देशकाल, शैली और उद्देश्य—पाँच तत्त्व होते हैं, किन्तु कथानक के बिना उनका मूल्य नहीं होता। वैसे तो काव्य की प्रत्येक विधा में कथानक का हाथ रहता है, ऐसा कोई भी महाकाव्य या खण्डकाव्य नहीं है जिसमें कथानक की सत्ता ही न हो। हाँ, इतना अवश्य है कि उनमें कभी-कभी कथानक की काफी उपेक्षा हो

जाती है। क्योंकि कवियों का दिल ही तो ठहरा; वह कभी-कभी वहक भी जाता है और किसी लुभावने हृदय का साङ्गोपाङ्ग वर्णन करने में जुट जाता है। ऐसी दशा में कुछ देर के लिए कथानक तालाब के पानी की तरह स्थिर होता है। लेकिन वर्णन समाप्त होते ही वह पुनः मन्थरगति से आगे को खिसकने लगता है। किरातार्जुनीय, शिशुपालवध, हर-विजय, कामायनी आदि ऐसे ही महाकाव्य हैं। दृश्य-काव्य में स्थिति कुछ भिन्न है। वहाँ तो यह काफी उभरकर सामने आता है। इसीलिए अरस्तू ने इसे त्रासदी का प्रमुख अंग और आत्मा माना है।^{१३} किन्तु उपन्यास में तो इसका और भी अधिक बोलवाला है। क्योंकि कथानक के बिना उपन्यास तो एक कदम भी आगे नहीं बढ़ सकता है। उसके तो प्राण ही इसमें बसते हैं। यदि हम न्याय-दर्शन की भाषा में उपन्यास में कथानक की स्थिति पर विचार करें तो निस्सकोच कह सकते हैं कि कथानक और उपन्यास दोनों ही अयुतसिद्ध हैं और इनमें समवाय-सम्बन्ध है; क्योंकि जीते जी ये एक-दूसरे से अलग नहीं हो सकते।^{१४}

वास्तव में देखा जाए तो उपन्यास का मौलिक आधार कथानक ही होता है। क्योंकि उपन्यासरूपी भव्य-भवन का निर्माण कथानकरूपी नींव के बिना किया ही नहीं जा सकता; और यदि कोई लेखक करना भी चाहे या करे भी, तो मेरा दृढ़ विश्वास है कि वह अपने उद्देश्य में सफल नहीं हो सकता। उसे या तो कथानक-तत्त्व को अपनाना पड़ेगा या फिर उपन्यास के मैदान से हटना पड़ेगा। क्योंकि कथानकहीन रचना उपन्यास नहीं बन सकती है। हाँ, अलवत्ता उसे विशालकाय भाषण या विशालकाय निबन्ध कह सकते हैं। पर ऐसी रचना को उपन्यास के नाम पर न तो कोई छापने के लिए तैयार होगा और न कोई पढ़ने के लिए।

यह मैं मानता हूँ कि उपन्यास में समाज की बुराईयों को प्रकट करने की क्षमता होनी चाहिए; उन बुराईयों को, जो नासूर की तरह समाज को तिल-तिल करके सड़ा-गला रही हैं, दूर करने का सूक या मुखर सकेत होना चाहिए, किन्तु इसके साथ ही साथ पाठक के मन को रजित करने का भी पूरा-पूरा ध्यान रखना चाहिए। इसके लिए उपन्यासकार को हर हालत में एक ऐसे कथानक की परिकल्पना करनी पड़ेगी जो समाज के स्वास्थ्य में सुधार भी करे और उसे मनोरंजन भी दे। चूँकि आज का हारा-थका मानव भाषण और लेख पसन्द नहीं करता। क्योंकि सारे दिन रोटी-कपड़े के लिए संघर्ष करने के बाद शाम को इन्हे समझने के लिए उसके मस्तिष्क की धमनियों में शक्ति नहीं रह जाती। उस समय उसे विस्तार से समझाने के लिए लेखक के पास उपन्यास के अलावा कोई दूसरा सरल तरीका नहीं रहता। क्योंकि कथानक का जैसा सगठित और मनोरंजक रूप उपन्यास में होता है वैसे साहित्य की अन्य किसी भी विधा में नहीं हो पाता। कथानक की इस आकर्षणशीलता के बल पर ही उपन्यासकार यह भरोसा कर लेता है कि पाठक कितना ही थका-माँदा क्यों न हो, यदि उसने एकवार उसके उपन्यास के पहले पृष्ठ पर अपनी नजर डाल दी तो अवश्य ही वह उसे पूरा पढ़ने की कोशिश करेगा। क्योंकि उसे उसमें उसके उखड़े हुए मन को बहलाने वाला एक सुनियोजित कथानक मिलेगा। मेरी इस धारणा की पुष्टि आप बड़ी आसानी से किसी उपन्यास-

पाठक से बातचीत के दौरान कर सकते हैं। सौभाग्य से आज उपन्यासों का बोलबाला है। इसके लेखकों और पाठकों की संख्या एक-दूसरे को चुनौती देती हुई दिनो-दिन बढ़ती ही जा रही है। इसलिए इस निर्णय के लिए, कि उपन्यास पढ़ने वाले के दिल में उपन्यास के किस तत्त्व के लिए सर्वाधिक लगाव रहता है, आपको अधिक भटकना भी नहीं पड़ेगा। थोड़े ही प्रयत्न से कोई न कोई समझदार पाठक आपको अवश्य मिल जाएगा। उससे आप यह पूछें कि—‘कहो भाई, अमुक उपन्यास तुम्हें कैसा लगा?’ यदि उसने वह उपन्यास पढ़ा होगा तो मैं समझता हूँ कि आपको निम्नलिखित तीन तरह के उत्तरों में से ही किसी भी एक तरह का उत्तर मिलेगा—

(१) ‘बहुत ही अच्छा।’ (इसके बाद वह अपनी पलकों को थोड़ा-सा बन्द करते हुए और सिर को हौले से हिलाकर कहेगा कि) आहा! क्या ही मार्बलस प्लॉट है, मुझे तो पढ़ते समय खाने-पीने की भी याद नहीं रहती थी, भाई, कमाल दर्जे की स्टोरी है।

(२) ‘कोई खास नहीं जँचा।’ (इसके बाद हथेलियों को खोलता हुआ कहेगा कि) नया लेखक जो ठहरा, बिचारा स्टोरी को समझाल नहीं पाया है।

(३) ‘बिल्कुल वाहियाद।’ (फिर जरा नाक-भौं सिकोड़ कर कहेगा कि) वस, बकवास है, दो कौड़ी की स्टोरी है। मैं तो बहुत बोर हुआ; शुरू के दस पन्ने भी कायदे से नहीं पढ़ पाया।

अब आप यदि इन तीनों तरह के उत्तरों पर जरा ध्यान दे लेंगे तो साफ जाहिर हो जाएगा कि उपन्यास का अच्छा होना या बुरा होना उसके कथानक के अच्छे होने या बुरे होने पर ही निर्भर करता है। यह तो मैंने अपने अनुभव की बात लिखी, अब मैं सोचता हूँ कि इस विषय में आपको प्रसिद्ध विद्वान् फास्टर् के विचारों की याद दिला दूँ।

उन्होंने भी उपन्यास में कथा-तत्त्व, सुसंगठित होने पर जो कथानक कहलाने लगता है, की सर्वाधिक लोकप्रियता एवं महत्ता को स्वीकार किया है। उनका तात्पर्य है कि इस बात से किसी को ऐतराज नहीं हो सकता कि उपन्यास में मूलभूत तत्त्व कथांश है। अपने इसी आशय की मीमांसा करते हुए उन्होंने समाज का प्रतिनिधित्व करने वाले तीन व्यक्तियों की कल्पना की है। उन सबके सामने श्री फास्टर् ने एक सवाल रख दिया कि—‘उपन्यास हमारे लिए क्या करता है?’ इसके उत्तर में तीनों ने अपने-अपने मत प्रकट किए हैं। उनमें पहला तो मोटर ड्राइवर है, जो सीधा-सादा व्यक्ति है, और साहित्य में ध्यान नहीं दे पाता है। वह बड़ी नम्रता के साथ उत्तर देता है—‘मैं नहीं जानता कि उपन्यास हमारे लिए क्या करता है। मुझे तो यह प्रश्न ही बड़ा अजीबोगरीब लगता है। श्रीमन्! उपन्यास तो उपन्यास ही है, मैं तो बस इतना ही समझता हूँ कि वह एक कहानी बताता है। दूसरा व्यक्ति गोल्फ यानी छोटी गेद के एक खेल विशेष का शौकीन है। वह झुंझला कर जवाब देता है—‘उपन्यास क्या देता है? मैं समझता हूँ कि उपन्यास एक कहानी कहता है, और यदि वह कहानी नहीं कहता तो वह मेरे किसी काम का नहीं। शायद आपको मेरी यह रुचि अच्छी न लगे, पर मुझे तो कहानी से ही मतलब है। आप उसमें से कला, साहित्य एवं संगीत को बड़े शौक से ले लीजिए, पर उसकी सुन्दर कहानी मेरे लिए छोड़ दीजिए। कहानी इसलिए पसन्द है कि वह एक कहानी है, मेरी

पत्नी को भी तो कहानी ही पसन्द है।' तीसरा व्यक्ति, और कोई नहीं, बल्कि स्वयं ई० एम० फास्टर है। वह उच्च कोटि के समालोचक है। इसीलिए खूब सोच-समझकर दबी आवाज में बड़े अफसोस के साथ कह सकते हैं—'हाँ भाई, उपन्यास कहानी कहता है।' १५

फास्टर महोदय को प्रथम व्यक्ति से कोई शिकवा-शिकायत नहीं है। शायद इसलिए कि वह साहित्य की वारीकियों से परिचित नहीं है। लेकिन दूसरे व्यक्ति से उन्हें सख्त नफरत है, साथ ही डर भी। क्योंकि वह व्यक्ति जानबूझकर कला, साहित्य, सौन्दर्य, संगीत आदि की अवहेलना करता है। उसे 'सत्य शिव सुन्दरम्' की परवाह नहीं है। उसे तो केवल अपनी मस्ती चाहिए; और उस मस्ती को वह केवल कहानी कहने वाले पहलू में ही मानता है। उसका यह एकाङ्गी दृष्टिकोण साहित्य-जगत् के लिए श्रेयस्कर नहीं है। यही सोचकर फास्टर महोदय उससे घृणा करने लगते हैं। लेकिन इतना होने के बावजूद भी फास्टर की यह हिम्मत नहीं हो सकी कि वह उसकी केवल 'कथानकप्रियता' को साफ शब्दों में रोकते। इसका एकमात्र कारण यही है कि कथानक की महत्ता को फास्टर भी स्वीकार करते हैं। उन्हें दूसरे व्यक्ति के उत्तर में जो दुःख हुआ वह केवल इस बात का कि उसने कला, साहित्य, संगीत आदि की निन्दा कर दी।

कुछ विद्वानों का ऐसा भी विचार है कि उपन्यास में किसी सुनियोजित कथानक की आवश्यकता नहीं होती है। उनका तर्क है कि किसी के भी व्यावहारिक जीवन में घटनाएँ पूर्वयोजनानुसार नहीं घटती हैं। उनमें परस्पर कोई सम्बन्ध भी नहीं पाया जाता। ऐसी स्थिति में उपन्यास में उन्हें पहले से सोच-समझकर प्रस्तुत करना वास्तविकता से काफी दूर हट जाना है। प्रसिद्ध चिन्तक श्री निटरो का भी यही विचार था कि 'बाल् देट इज प्री अरेज्ड इज फाल्स' अर्थात् जो पहले से निर्धारित होता है वह मिथ्या होता है। इसलिए पात्रों को लकीर का फकीर नहीं बना देना चाहिए, उन्हें अपने अच्छे या बुरे चरित्र को प्रकट करने के लिए खुली छूट देनी चाहिए; कथानक की सयोजना के लिए पात्रों की खीचा-तानी नहीं करनी चाहिए, तथा उपन्यासकार को अपना वास्तविक ध्यान चरित्रों के विश्लेषण की ओर ही रखना चाहिए आदि-आदि। पाश्चात्य समीक्षक श्री एडविन म्योर के सामने चिन्तकों के ये दोनों ही प्रकार के सोदाहरण विचार थे। इसलिए उन्होंने उपन्यासों का एक 'चरित उपन्यास' नामक भेद स्वीकार कर लिया है; और उदाहरण के रूप में 'वेनिटी फेयर' का नाम लिया है। १६ आन्ड्रे ज़हीद लिखित 'ले फो मोनेयर्स' नामक उपन्यास को भी इसी कथानकहीन उपन्यास की श्रेणी में गिना जाता है। क्योंकि इसमें भी लेखक का ध्यान कला और जीवन के भिन्न-भिन्न सत्यों के विश्लेषण में ही अधिक है; कथानक की सयोजना में कम। १७ यही हाल जेम्स जायस के प्रसिद्ध उपन्यास 'यूलिसिस' का भी है। शास्त्रीय दृष्टि से उसमें घटनाओं का कोई समन्वय नहीं है। किन्तु हम देखते हैं कि केवल १६ घण्टों की मानसिक हलचलों पर आधारित एक चरित्र को ही १००० पृष्ठों में विकसित किया गया है। वास्तव में अरस्तु ने घटनाओं की सयोजना एवं कथानक के कमाव की जो बात कही थी, वह २०वीं शताब्दी में उपेक्षा का विषय बन गई। इसीलिए कुछ लेखकों ने अपनी कृतियों में कथानकहीनता का अभिनव प्रयोग शुरू कर दिया। ऐसे लेखकों ने मनोविज्ञान एवं स्वप्न-विज्ञान के सहारे असम्बद्ध

विचारधारा का वर्णन प्रचलित कर दिया, जिसमें कुछ घण्टो या कुछ दिनों के मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का विश्लेषण ही प्रमुख रूप से मिलने लगा।

किन्तु भली-भाँति विचार करने पर ऐसा लगता है कि इस प्रकार के उपन्यासों को महत्त्व देना उपन्यास की जड़ पर कुठाराघात करना है। यह ठीक है कि व्यावहारिक जीवन में योजनाएँ सुनियोजित रूप से नहीं घटती हैं, और यह भी ठीक है कि जीवन का स्वच्छन्द प्रवाह किसी पूर्व निर्धारित मार्ग पर ही नहीं बहता, लेकिन इसका यह मतलब तो नहीं कि उपन्यासकार भी अपने उपन्यास में कथानक की बागडोर को ढीला कर दे। उपन्यास में जीवन होता है, लेकिन उपन्यास ही जीवन नहीं होता।^{१८} उपन्यास तो बस उपन्यास ही होता है। उपन्यासकार यदि कथानक के चढ़ाव-उतार को पहले से निश्चिन नहीं करेगा या उसे चरिताकन के नाम पर उपेक्षित कर देगा तो उसकी दशा कीट-पतंग के समान हो जाएगी। अतः उसे घटनाओं के प्रस्तुतीकरण के लिए एक सुव्यवस्थित मार्ग अपना ही पड़ेगा, अन्यथा उसकी कृति नीरस हो जाएगी और उपन्यास के नाम पर उसे कोई भी नहीं पढ़ना चाहेगा।

क्योंकि उपन्यासकार की दोहरी जिम्मेदारी है, उसे मानवीय जीवन की जटिल समस्याओं का समाधान भी देना है और साथ ही साथ हारे-थके लोगों का मनोरंजन भी करना है। इसलिए अपने प्रतिपाद्य विषय को पहले से सुनियोजित कर लेना ही श्रेयस्कर है; अन्यथा विमृश्यकारिता और सुचिन्त्यवादिता की उपयोगिता ही क्या रहेगी? फास्टर ने भी कथानक की उपेक्षा पसन्द नहीं की है। डॉ० भगीरथ मिश्र ने कथानक के महत्त्व को प्रतिपादित करते हुए लिखा है—

“यद्यपि आधुनिक काल में कथानक का महत्त्व कम समझा जाता है, पर यह उपन्यास का मूल है। उपन्यास में व्याप्त कुतूहल का तत्त्व कथानक के ही सहारे विकास पाता है। उपन्यास का समग्र रूप कथानक के ढाँचे पर ही विकसित होता है। कथानक का चुनाव और निर्माण उपन्यास की प्रमुख विजय है और लेखक-कौशल का सकेत इसमें मिल जाता है। कथानक के समस्त अंगों का सुन्दर संगठन, घटनाओं का समुचित विन्यास, उपन्यास को सुन्दर बनाने के लिए आवश्यक होता है। यह धारणा भ्रान्त है कि उपन्यास में कथानक का कोई महत्त्व नहीं, या सामान्य कथानक को भी वर्णन-कौशल द्वारा उत्तम बनाया जा सकता है। क्योंकि यदि वर्णन-कौशल के साथ कथानक की उत्कृष्टता भी मिल जाए तो मणिकाञ्चन सयोग होगा।”^{१९}

आज के लब्धप्रतिष्ठ विद्वान् डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने भी उपन्यास की सफलता में कथानक का महत्त्व सर्वोपरि माना है।^{२०} श्री पदुमलाल पन्नालाल बखशी भी इस बात से सहमत हैं कि उपन्यास में मानव चरित्र के विकास के लिए कथातत्त्व की सत्ता परमावश्यक है।^{२१} इस सम्बन्ध में डॉ० प्रतापनारायण टण्डन के विचार भी उद्धरणीय हैं—

“उपन्यास आधुनिक युग के साहित्यिक माध्यमों में सर्वप्रमुख माना जाता है। विविध कथात्मक रूपों में भी वह प्रतिनिधि रूप समझा जाता है। इस दृष्टिकोण से उपन्यास में कथा-साहित्य के अन्य रूपों की भाँति जो अनिवार्य तत्त्व मिलता है, वह

कथानक-तत्त्व है। बहुत से विद्वानों ने उपन्यास तथा अन्य कथारूपों में कथानक-तत्त्व को प्रमुखता दी है और उसका प्राथमिक महत्त्व स्वीकार किया है। कुछ लोगों ने अवश्य कथानक को प्राचीन उपन्यासों में प्रधानतत्त्व मानते हुए आधुनिक उपन्यासों में उसका गौण स्थान प्रतिपादित किया है, परन्तु ऐसे विचारकों की संख्या बहुत कम है तथा उनके विचारों को विशेष मान्यता भी नहीं मिली है। यही नहीं, उपन्यास में कथानक-तत्त्व का इतना अधिक महत्त्व बताया गया है कि अनेक विद्वानों ने कथानकतत्त्व को ही उपन्यास मान लिया है। इस दृष्टि से विचार करते हुए उन्होंने कथानक के अतिरिक्त उपन्यास के अन्य तत्त्वों को अप्रधान ही नहीं माना है, वरन् उन्हें नगण्य भी सिद्ध किया है। इससे यह निश्चित हो जाता है कि उपन्यास का प्रधान तत्त्व सर्वमान्यरूप से कथानक ही है। इमीलिए कथानक को उपन्यास का प्राणतत्त्व भी कहा जाता है।^{१२२}

जहाँ तक मेरे अपने दृष्टिकोण का सम्बन्ध है, वह बिल्कुल दो टूंक है। मैं ऐसी किसी भी पुस्तक को उपन्यास के नाम से नहीं पुकार सकता जिसमें सुनियोजित कथावस्तु का अभाव हो। क्योंकि मैं उपन्यास में मानव जीवन के विविध पहलुओं को रोचक रीति से प्रस्तुत करने वाली और उनका 'सर्वजनहिताय' तथा 'सर्वजनसुखाय' समाधान करने वाली मुगठित कथावस्तु का होना अनिवार्य समझता हूँ। इसके अभाव में जो भी विषय प्रतिपादित किया जाएगा, वह उपन्यास नहीं बन सकता, और चाहे कुछ भी बन जाए। मुझे आश्चर्य है कि कथानकहीन रचनाओं को उपन्यासों की पक्ति में स्थान कैसे मिल गया? यदि ऐसा ही है तो निबन्धों और भाषणों के सग्रहों ने क्या अपराध किया है जो वेचारे इस लोकप्रिय नाम को न पा सके?

तथ्य तो यह है कि घटना-शृंखला की कड़ियों को तोड़ने वाले और कथानक की धज्जियाँ उड़ाने वाले स्वच्छन्द लेखकों के बिखरे हुए विचारों को उपन्यास की सज्ञा देना, उपन्यास पढ़ने वालों को सरासर धोखा देना है। यदि कोई समालोचक उन्हें महत्त्व देना ही चाहता है तो उसे चाहिए कि उपन्यास विधा से हटकर उनका मूल्यांकन करे। मैं उन्हें निर्मूल्य नहीं कहना चाहता, उनका मूल्य मनोविज्ञान और स्वप्न-विज्ञान के क्षेत्र में आँका जा सकता है, किन्तु उपन्यासों की विरादरी में उनकी प्रोन्नति मुझे पसन्द नहीं है।

कथानक की कतिपय विशेषताएँ

बहुसम्मत तथ्य है कि उपन्यास और कथानक में कार्यकारण सम्बन्ध है, उपन्यास कार्य है और कथानक कारण। यह भी सभी मानते हैं कि कार्य में कारण के गुण-दोष आ जाया करते हैं, अर्थात् जैसा कारण होता है वैसा ही कार्य होता है।^{२३} अतः यह स्पष्ट है कि यदि कथानक (रूपी कारण) अच्छा हुआ तो उपन्यास (रूपी कार्य) भी अच्छा होगा, और यदि कथानक में जरा-सी कहीं कोई कमी रह गई तो उपन्यास का भी मजा किर-किरा हो जाएगा। अब क्योंकि उपन्यास की सफलता एव असफलता अथवा अच्छाई एवं बुराई कथानक पर ही निर्भर दीखती है तो उपन्यासकार के लिए यह आवश्यक हो जाता है कि वह अपने कथानक को पूरी तरह से दुरुस्त रखे, उसमें कहीं भी कोई त्रुटि न रहने

दे। इसके लिए यह जरूरी है कि वह अपने कथानक में, सयोजना करते समय, निम्न-लिखित विशेषताओं का समावेश अवश्य करे—

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| (अ) मौलिकता, | (उ) सम्भवनीयता, |
| (आ) परस्पर सम्बद्धता, | (ऊ) उत्सुकता तथा |
| (इ) प्रबन्ध-कुशलता, | (ऋ) स्थानीयरग (लोकल कलर)। |
| (ई) रोचकता, | |

मैं समझता हूँ कि यहाँ कथानक की उपर्युक्त प्रत्येक विशेषता पर एक उडती नजर डाल लेना अप्रासगिक नहीं होगा।

मौलिकता

अपने दैनिक जीवन में दूसरों की वस्तुओं को उपयोग में लाने वाले व्यक्ति का व्यक्तित्व जब समाज की नजरों में ऊँचा नहीं हो पाता, तो लेखन कला के क्षेत्र में दूसरे उपन्यासकारों के कथानक को अपने उपन्यास में प्रयुक्त करने वाले उपन्यासकार का सम्मान समालोचकों या पाठकों की नजरों में हो ही कैसे सकता है? यदि कोई उपन्यासकार अपने उपन्यास को लोकप्रिय बनाना चाहता है तो उसे चाहिए कि वह जन-जीवन में गहराई तक प्रवेश करे, वहाँ की वस्तु-स्थिति पर गम्भीर चिन्तन करे, वहाँ की वेदनाओं की अनुभूति करे, और फिर वही से किसी दर्दिली समस्या को लेकर अपनी निजी प्रतिभा से उसे कथानक के रूप में प्रस्तुत करे। ऐसा करने से उसकी कृति में मौलिकता की जो छाप लगेगी, वह निश्चित ही उसे अनूठा बना देगी। क्योंकि अच्छे कथानक के लिए उसका मौलिक होना निहायत जरूरी है।

हम देखते हैं कि प्रत्येक पाठक नवीनता चाहता है, घिसे-पिटे कथानक से उसका न तो कोई मनोरजन ही किया जा सकता है और न उसे कोई शिक्षा ही दी जा सकती है। इसके लिए तो उपन्यासकार को अपनी अनुभूति जागरूक करनी ही पड़ेगी, और उसे सवेदनशील भी होना ही पड़ेगा। क्योंकि बिना ऐसा किए उसकी कथावस्तु मौलिक नहीं हो सकेगी। इसके विपरीत यदि उसने अपने कथासूत्र (थीम) को प्रस्तुत करने में अल्मारी में सजी हुई पुस्तकों के पन्ने देखे, तो निश्चित ही उसकी कथावस्तु अमौलिक और लकीर की फकीर बनकर रह जाएगी, जिसे पाठक पसन्द नहीं करेगा। इसलिए कथानक की मौलिकता पर अवश्य ध्यान रखना चाहिए।

यहाँ मेरा तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि जिस विषय पर किसी दूसरे लेखक ने अपने विचार प्रस्तुत कर दिए हों उस पर फिर कोई कलम उठाए ही नहीं। क्योंकि मैं जानता हूँ कि एक ही विषय को लेकर अनेक रोचक और मर्मस्पर्शिली कल्पनाएँ की जा सकती हैं, उनमें अपनी मौलिकता की छाप लगाई जा सकती है, और उन्हें लोकप्रिय बनाया जा सकता है। सिद्धहस्त-कलाकार की सच्ची कला पुरानी चीज को नये रूप में प्रस्तुत करने की अद्भुत क्षमता रखती है।^{१४} इसलिए किसी उपन्यास में किसी पूर्वकालीन या समकालीन उपन्यास के कथासूत्र (थीम) की समानता देखकर वहाँ उसके कथानक में मौलिकता का अभाव नहीं मान लेना चाहिए। बाल-विवाह, विधवा-जीवन, वैश्यावृत्ति,

सहशिक्षा आदि कथासूत्रों में से किसी भी एक कथासूत्र को लेकर अपनी-अपनी प्रतिभा के बल पर अनेक मौलिक कथानकों की सर्जना की जा सकती है। इसलिए प्रस्तुत सन्दर्भ में मौलिकता के नाम पर मेरा यही निवेदन है कि उपन्यास में कथासूत्र की घटनाओं की सयोजना एवं उनका गुम्फन सरसतापूर्वक कुछ इस तरह से किया जाए कि उनसे तैयार होने वाला कथानक अपने ढंग का निराला ही हो। कथानक की वस यही मौलिकता है और यही चिरनवीनता है। हमारे धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' में ऐसी ही मौलिकता की अनुभूति होती है।

परस्पर सम्बद्धता

फूल चाहे जितने खूबसूरत और रंग-विरंगे क्यों न हों, मगर जब तक उन्हें घागे में कायदे से पिरोया नहीं जाता तब तक वे सुन्दर हार नहीं बन सकते; चौराहे पर रास्ते की प्रतीक्षा में खड़े हुए लोगों की अनियन्त्रित भीड़ को कवि-गोष्ठी नहीं कहा जा सकता, बिखरे हुए पृष्ठों को जब तक जिल्दसाज सिलसिलेवार लगाकर जिल्द में नहीं समेट लेता तब तक उन्हें किताब नहीं कहा जा सकता, अलग-अलग पड़े हुए घड़ी के सभी कलपुरजों को जब तक घड़ीसाज कायदे से एडजस्ट नहीं कर देता तब तक उन्हें घड़ी नहीं कहा जा सकता, ठीक इसी प्रकार बिखरी हुई घटनाओं को जब तक सुनियोजित एवं सुगुम्फित नहीं कर लिया जाता तब तक उन्हें कथानक की संज्ञा नहीं मिल सकती।

यह तो सभी मानते हैं कि कथानक में घटनाओं का सकलन होता है। पर ध्यान तो यह देना है कि उन घटनाओं का आपस में कार्यकारण सबन्ध कितना है? वे आपस में एक-दूसरे की पूरिका बनने में कहां तक समर्थ हैं? उनमें परस्पर समन्वय हो सका है या नहीं? वे आवश्यक हैं या अनावश्यक? आदि-आदि। क्योंकि एक सफल कथा कथानक के लिए यह आवश्यक है कि उसकी घटनाओं का क्रम और उनका सयोजन पूर्ण रूप से व्यवस्थित हो। यदि घटनाओं में बिखराव है; वे परस्पर सापेक्ष नहीं हैं, या कुछ जबर-दस्ती भी ठूंसी गई है तो समझिए कि उस उपन्यास का कथानक निश्चय ही पाठकों को 'बोर' करेगा; और यदि उपन्यासकार ने अपने कथानक में घटनाओं की सयोजना कुछ सूझ-बूझ से की है, तो आप देखेंगे कि सभी घटनाएँ चुनिन्दा होंगी^{२५}, आवश्यक होंगी; अनावश्यक एक भी न होगी, कथानक में उनका अपना स्थान होगा, और उनमें से आप किसी को भी हटाने की बात सोच नहीं सकेंगे। इतना ही नहीं, उनको आप सुनियोजित भी पायेंगे; उनमें परस्पर उपकार्य-उपकारक भाव भी नजर आएगा, तथा उनमें एक ऐसा कसाव भी होगा जो समस्त घटनाओं को एक घटना के रूप में सिद्ध कर रहा होगा। इस प्रकार की परमावश्यक, सुनियोजित, परस्परसापेक्ष, सम्बद्ध एवं सुगुम्फित घटनाओंवाला कथानक निश्चय ही उपन्यास पाठकों को न केवल चाय ही ठण्डी करते है, बल्कि उनका खाना-पीना भी भुलाने का श्रेय ले लेते हैं। भला बताईए, इससे बढ़कर उपन्यासकार की सफलता का दूसरा ज्वलन्त प्रमाण हो ही क्या सकता है? प्रसिद्ध आलोचक हडसन भी तो कथानक में घटनाओं और अवान्तरकथाओं की परस्पर-सम्बद्धता को स्वीकार करते हैं।^{२६}

अतः निर्विवाद सिद्ध है कि कथानक में घटनाओं का सुनियोजन, सुगुम्फन और परस्पर सम्बन्ध परमावश्यक है। संस्कृत साहित्य में धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' के कथानक की घटनाओं में यह सम्बन्ध भली-भाँति निभाया गया है।

प्रबन्ध कुशलता

सिर के बालों को सँवारने का ढँग जितना ही अच्छा होगा बालों की शोभा भी उतनी ही अधिक बढ़ेगी; बात करने का ढँग जितना ही अच्छा होगा उसका प्रभाव भी उतना ही अधिक होगा, और कपड़े सिलने का ढँग जितना ही अच्छा होगा कपड़े में उतना ही आकर्षण बढ़ेगा। इसी प्रकार कथानक में घटनाओं को सुनियोजित एवं प्रस्तुत करने का तरीका जितना ही अच्छा होगा कथानक भी उतना ही अधिक प्रभावशाली बनेगा। घटनाओं को सीधे-सादे ढँग में तो कोई भी प्रस्तुत कर सकता है। क्योंकि यह कोई बड़ी बात नहीं है। मगर इस प्रकार का कला एवं कल्पनाहीन वर्णन कथानक में रोचकता नहीं ला सकता। इसके लिए तो उपन्यासकार को साधना करनी पड़ती है। जिसके पास प्रतिभा होती है वह नितान्त नीरस घटना को भी अपनी कल्पनाशील वर्णन-निपुणता से परम रमणीय बना देता है! उपन्यासकार की इस प्रबन्धकुशलता को उस समय अवश्य ही जागरूक रहना चाहिए जब वह घटनाओं का चयन और उनके प्रस्तुतीकरण का प्रयत्न करता है। यदि उसके इस प्रयत्न में स्वाभाविकता आ जाती है; पाठक की स्मृति एवं बुद्धि को पूरा सन्तोष मिल जाता है, मुख्यकथा एवं प्रासंगिक कथाओं में परस्पर उपकार्य-उपकारक भाव सिद्ध हो जाता है तो हमें समझना चाहिए कि उसने घटनाओं को कलात्मक रीति से प्रस्तुत करके अपनी उस प्रबन्ध-कुशलता अर्थात् रचना-चातुर्य का पूरा-पूरा परिचय दे दिया है, जो कथानक की श्रीवृद्धि के लिए आवश्यक है।

रोचकता

पुष्प में जो महत्त्व सौरभ का है, कथानक में वही रोचकता का है। सौरभहीन पुष्प आँखों को तो तसल्ली दे सकता है किन्तु मन को नहीं। इसी प्रकार जिस कथानक में रोचकता नहीं है वह बुद्धि का व्यायाम तो करा सकता है किन्तु मन की प्यास नहीं बुझा सकता। जटिलताओं के जाल में फँसा हुआ आज का मानव उपन्यास इसलिए नहीं पढ़ता कि उसे उसमें से कुछ सीखना समझना है, वह तो अवकाश के क्षणों में अपने मन के बहलाव के लिए उसे पढ़ता है। आज देखा जाता है कि मनोरजन के लिए लोग या तो सिनेमाघरों की शरण लेते हैं, या शतरंज ताश आदि खेलों में मस्त हो जाते हैं, या पिकनिक का प्रोग्राम बना लेते हैं, या फिर किसी नावेल में अपने को भुला लेते हैं। मनोरजन के उपर्युक्त सभी साधनों^{२७} में नावेल ही एक ऐसा साधन है जिसका आनन्द आप कहीं भी एकान्त में बैठकर अकेले ही उठा सकते हैं, इसके लिए आपको किसी भी साथी की आवश्यकता का अनुभव नहीं होगा। पर इतना अवश्य है कि आप जिस नावेल को पढ़ते हैं, उसमें आपका मन तभी रहेगा जबकि उसका कथानक पूरी तरह से रोचक हो, इंट्रेस्टिंग हो और आपकी दिल की गहाराइयों को छूने वाला हो। अगर ऐसा नहीं हुआ

तो आप कैसे ही बुद्धिजीवी क्यों न हो, उसके शुरू के पच्चीस-तीस पृष्ठों के पढ़ने के बाद ऊब जाएंगे और फिर निराश होकर बीच के तथा अन्त के पृष्ठों में भी अपनी मनपसन्द चीज (रोचक कथानक) की तलाश करने लगेंगे। वहाँ भी आपको यदि नीरस घटनाओं और वर्णनों की भरमार मिली तो निश्चित ही आपको उस उपन्यास से अरुचि हो जाएगी और आप उसे बन्द करके टेबिल पर फेंक देंगे। इससे साफ जाहिर है कि उपन्यास के कथानक को लोकप्रियता दिलाने में रोचकता का बहुत बड़ा हाथ होता है।

पश्चिम के प्रसिद्ध समीक्षक श्री विलियम हैनरी हडसन ने भी रोचकता को काफी महत्त्व दिया है।^{२५} प्रसिद्ध उपन्यासकार सामरसेट मॉम भी कथानक में रोचकता को प्रमुख स्थान देते हैं।^{२६} श्री वेसिल होगर्थ की भी यही धारणा है कि कथानक में रोचकता ही वह मापदण्ड है जिसके आधार पर हम किसी भी उपन्यास को अच्छा या बुरा मान बैठते हैं।^{३०}

कथानक में रोचकता का महत्त्व प्रायः किसी उपन्यासकार से भी नहीं छिपा है। इसीलिए वह अपनी कृति को रोचक और हृदयस्पर्शी बनाने के लिए अपनी सम्पूर्ण प्रतिभा का उपयोग कर डालता है। इसके लिए वह अपनी कृति में कौतूहल और नवीनता की सर्जना करता है। अपने कथानक में वह ऐसे-ऐसे मोड़ लाता है कि पाठक हक्का-बक्का रह जाता है। किन्तु उन मोड़ों में से रोचकता की जो अभूतपूर्व स्रोतस्विनी फूट निकलती है उसके साथ-साथ उसका मन सूखे पत्ते की तरह बहने लगता है। अतः अन्त में यहाँ यह कह देना अनुचित न होगा कि कथानक में रोचकता की सर्जना ही उपन्यासकार की सफलता की पहली सीढ़ी है।

लेकिन यहाँ मेरा यह तात्पर्य नहीं है कि रोचकता की सृष्टि के लिए उपन्यासकार को खुली छूट दे दी जाए और वह जैसे चाहे वैसे अपने कथानक को रोचक बनाए। क्योंकि वह पुराना जमाना गया, जब पाठकों के मनोरंजन के लिए उपन्यासकार आकाश, पाताल और धरती, तीनों लोकों तक अपनी कल्पना की उड़ान भरा करता था। उस समय दिव्य-लोक की परियाँ और नागलोक की नागकन्याएँ धरती के राजकुमारों की प्रेमिकाएँ बना करती थीं; और पाठक उन्हें बिना कुछ सोचे-समझे पसन्द भी खूब करते थे। पर आज जमाना बदल गया है। आज का पाठक घटनाओं की सम्भवनीयता (पाँसीविलिटी) के अभाव में उपन्यास को कोरी गप्प समझ लेता है। इसलिए नितान्त असम्भव घटनाओं की सृष्टि करके पाठकों के मनोरंजन की आशा नहीं करनी चाहिए। कल्पना को वही तक खींचना चाहिए जहाँ तक वह वास्तविक-सी लगती रहे; उससे आगे नहीं। अतः आज आवश्यकता है कल्पना और यथार्थ के मिश्रण की, और इस मिश्रण को रोचक बनाने में जो जितना ही अधिक सफल होगा वह उतना ही अच्छा उपन्यासकार समझा जाएगा।

सम्भवनीयता

यद्यपि अनैतिहासिक उपन्यास में कथानक नितान्त काल्पनिक होता है किन्तु जब पढ़ने बैठते हैं, तो वही सत्य प्रतीत होने लगता है। आखिर ऐसा क्यों? मैं तो

समझता हूँ कि यह कथानक के 'सम्भवनीयता' नामक गुण का ही परिणाम है। एक समझदार उपन्यास लेखक अपने उपन्यास के कथानक में ऐसी कोई भी बात नहीं कहता या ऐसी किसी भी घटना का निरूपण नहीं करता जो सर्वथा असम्भव हो। वह कल्पना-लोक में विचरण तो करता है किन्तु उसका एक पैर यथार्थ की दुनियाँ में ही रहता है। वह जानता है कि मेरी असम्भव कल्पना को पाठक पसन्द नहीं करेगा और मेरी हँसी उड़ाएगा। इसलिए वह वही तक सीमित रहता है जहाँ तक उसकी बात या घटना असम्भावना (इम्पॉसिबिलिटी) के पक्ष से दूर रहती है। ठीक भी तो है, भला कौन ऐसा परिपक्व लेखक होगा जो अपनी कृति में कल्पना के नाम पर असंगति एवं अनौचित्य को स्थान देना पसन्द करेगा? मैं तो समझता हूँ कि कोई नहीं। आचार्य आनन्दवर्धन ने परि-कर श्लोको में साफ ही तो कहा है—'अनौचित्य के अतिरिक्त रस-भंग का और कोई कारण नहीं है, और प्रसिद्ध औचित्य का अनुसरण ही रस का परम रहस्य है।'³¹ प्रसिद्ध अग्रेजी उपन्यास लेखिका ईलियट ने भी विषय वस्तु में औचित्य एवं सम्भवनीयता के महत्त्व को ही दृष्टि में रखकर महिला उपन्यास-लेखिकाओं से अपील की थी कि वे पुरुष-लेखकों की भाँति न लिखें। उनकी धारणा थी कि महिलाओं की प्रकृति में पुरुषों की प्रकृति से मौलिक भेद है। पुरुषों के मन की बात को वे ठीक से समझ ही नहीं सकती हैं। वे महिला हैं, और महिलाओं की हर आदत से परिचित हैं। इसलिए उन्हें महिला-जगत् की ही समस्याओं को लेकर उपन्यास लिखने चाहिएँ, तभी उन्हें अनुपम सफलता मिल सकती है, आदि-आदि।³² इतने विश्लेषण के पश्चात् अब तो कहा ही जा सकता है कि कथानक में सम्भवनीयता, जिसे दूसरे शब्दों में औचित्य कह सकते हैं, का अपना एक विशिष्ट स्थान है।

उत्सुकता

यद्यपि ई० एम० फास्टर ने उत्सुकता को अधिक महत्त्व नहीं दिया है, वह इसे मानव-मस्तिष्क की सबसे छोटी विचारशक्ति मानते हैं। उन्होंने इसे कहानी के लिए तो उपयुक्त माना है किन्तु उपन्यास के लिए इसके स्थान पर स्मरण-शक्ति एवं प्रतिभा को ही महत्त्व दिया है।³³ लेकिन मेरे विचार से उत्सुकता को इस तरह उपेक्षित नहीं किया जा सकता। क्योंकि उत्सुकता मनुष्य की नैसर्गिक प्रवृत्ति है। अगर आप किसी को बात करने का जरा भी मौका दे दें तो देखेंगे कि वह आपका सारा इतिहास जानना चाहेगा। सच्चे उपन्यास को मनुष्य की इस नस का पता रहता है। इसलिए वह अपने उपन्यास के कथानक में उत्सुकता सृष्टि करता है। यही उत्सुकता कथानक में रोचकता भी पैदा करती है। जो कथानक उत्सुकता किंवा कौतूहल से जितना ही भरा-पूरा होगा उसमें रोचकता भी उतनी ही अधिक होगी। यहाँ ध्यान देने की खास बात यह है कि उत्सुकता की पूर्ति अर्थात् कथानक के रहस्य का उद्घाटन क्रमशः ही होना चाहिए। यह नहीं कि सारे उपन्यास का कथासूत्र पाठक को आरम्भ के पचास-साठ पृष्ठों के पढ़ने में ही झट से विदित हो जाएगा; ऐसा होने पर तो उपन्यास का सारा मजा ही किरकिरा हो जायेगा। और फिर वाकी बचे उपन्यास को पढ़ने की इच्छा भी कुण्ठित हो जाएगी। इसके लिए

उपन्यासकार को चाहिए कि वह अपने कथानक के 'राज' (थीम) को स्पष्ट करने में जल्दबाजी नहीं करे; बल्कि उसे धीरे-धीरे ही प्रकाश में लाए। इस सम्बन्ध में एलिजाबेथ बोवेन के विचार अत्यन्त स्पष्ट एवं प्रशंसनीय हैं। उनका कहना है कि —“उपन्यासकार को यह ध्यान रखना चाहिए कि कथा धीरे-धीरे खुले। उसमें उसी तरह का आकर्षण हो जो कपडों से भरे हुए वन्द सन्दूक को खोलकर एक-एक करके उन कपडों को निकालने में होता है; या जैसे उस समय होता है जबकि कोई जादूगर घड़ी में से रेशमी रूमालो को एक-एक करके निकालता जाता है।”^{३४} अतः यह सुतराँ स्पष्ट है कि कथानक में उत्सुकता के साथ ही साथ उसको प्रकट करने का समुचित सन्तुलन भी होना चाहिए।

स्थानीय रग (लोकल-कलर)

“आजकल लोगो का मत है कि उपन्यास में स्थानीय रग अधिक और सटीक होना चाहिए। जब किसी उपन्यास या कहानी में किसी एक विशेष वर्णित स्थान के सम्बन्ध में विस्तृत विवरण दिया जाता है और वहाँ के सामाजिक, भौगोलिक तथा सांस्कारिक विषयों का सूक्ष्म निदर्शन किया जाता है तब वह 'स्थानीय रग' कहलाता है। ...अतः स्थानीय रग का अर्थ हुआ—किसी कथा के मूलतत्त्व में नहीं, वरन् सजावट के उस कथा के लिए दृश्य, भाषा, देश, आचार-विचार और व्यवहार का सटीक विस्तृत वर्णन देना।”^{३५}

आचार्य सीताराम चतुर्वेदी के उपर्युक्त विचार निस्सन्देह स्वीकरणीय हैं। हम देखते हैं कि कथानक में वास्तविकता की भावना को पल्लवित करने वाला यदि कोई तत्त्व है तो वह स्थानीय रग (लोकल-कलर) है। जागरूक उपन्यासकार जिस देश एवं काल की कथावस्तु का गुम्फन करता है, अपने उपन्यास में वहाँ के स्थानीय रीति-रिवाज, वेशभूषा, खान-पान, रहन-सहन, बोल-चाल आदि का भी स्वाभाविक वर्णन करता है। समय की सगति का भी पूरा-पूरा ध्यान रखता है। इसका सबसे बड़ा लाभ यह होता है कि इन स्थानीय विशेषताओं के समावेश से उसका काल्पनिक कथानक भी यथार्थ प्रतीत होने लगता है। संस्कृत में दण्डी, बाण, धनपाल और अम्बिकादत्त व्यास और हिन्दी में उपन्यास सम्राट् प्रेमचन्द तथा वृन्दावनलाल वर्मा के उपन्यास स्थानीय रग से ओत-प्रोत हैं।

कथानक के सम्बन्ध में आनन्दवर्धन के विचार

कथानक का स्वरूप निर्धारण करते समय यद्यपि आनन्दवर्धन की दृष्टि रामायण, महाभारत आदि पद्यात्मक प्रबन्धकाव्यों पर अटकी हुई थी, लेकिन मेरा विश्वास है कि अपनी कृतियों में जन-जीवन की बहुमुखी एवं रोचक व्याख्या प्रस्तुत करने की इच्छा रखने वाले उपन्यासकार भी अपने कथानक की सर्जना हेतु उनसे शिक्षा ग्रहण कर सकते हैं। उन्होंने प्रबन्धकाव्य में रस की अभिव्यजना के लिए निम्नलिखित तथ्यों को महत्त्वपूर्ण बताया है—

(अ) कथानक चाहे ऐतिहासिक हो या चाहे काल्पनिक, पर उसे विभाव, भाव,

अनुभाव और सचारिभावो के औचित्य पूर्ण वर्णन से सर्वांगसुन्दर होना ही चाहिए।

(व) कथानक भले ही ऐतिहासिक हो, पर यदि उसका कोई अश रस के प्रतिफूल पड़ता है तो उसे छोड़ा भी जा सकता है। साथ ही साथ उस ऐतिहासिक कथानक में ऐसा काल्पनिक अश भी जोड़ा जा सकता है, जो कथानक में रसवृद्धि करता हो।

(स) सन्धियों और सन्धियों के अंगों की संयोजना उतनी ही करनी चाहिए जितनी रसाभिव्यक्ति के लिए आवश्यक हो। केवल अपने शास्त्रीय पाण्डित्य को प्रदर्शित करने के लिए इनका प्रयोग नहीं करना चाहिए।

(द) रस का विस्तार या सकोच मौका देखकर ही करना चाहिए; कथानक के प्रधान रस का ध्यान कभी नहीं भूलना चाहिए।

(य) अलंकारों के बोझ से भाषा और भावों को दबाना नहीं चाहिए। इनका उतना ही प्रयोग करना चाहिए जितने में रोचकता बनी रहे।³⁴

स्पष्ट है कि आनन्दवर्धनाचार्य ने कथानक का जो स्वरूप निर्धारित किया है, वह अतीव सुनियोजित, सुगुम्फित एवं रोचक है।

कथानक के सम्बन्ध में अम्बिकादत्तव्यास के विचार

संस्कृत भाषा में 'शिवराजविजय' नामक अत्यन्त सजीव और हृदयावर्जक ऐतिहासिक उपन्यास की रचना करने वाले प० अम्बिकादत्तव्यास ने उपन्यास के स्वरूप को निर्धारित करते हुए लिखा है—

“उपन्यास बाँधने वाले को चाहिए कि पहिले तो कहानी उत्तम चुने, और फिर उसमें और भी नानापात्र और घटनाओं की कल्पना करके उसे अधिक मनोहर करे, देशकाल आदि के वर्णन में स्वाभाविक वर्णन करे, अस्वाभाविक बहुत ऊँट-पटाँग न हाँके; और आपस की बातचीत में स्वभावोक्ति का ध्यान रखे...प्रबन्ध ऐसा होना उत्तम है कि बराबर उत्कण्ठा बढ़ती ही चली जाए, हृदय उसमें डूबता ही जाए।”³⁵

वास्तव में भूदेव, बकिमचन्द्र आदि प्रसिद्ध बंगाली उपन्यासकारों ने अंग्रेजी उपन्यासकारों से जो प्रेरणा प्राप्त की थी, उसका प्रभाव हिन्दी लेखकों पर हुआ, और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने तो गद्य की इस उपन्यास नामक आकर्षक विधा का हार्दिक स्वागत भी किया। व्यास जी की प्रतिभा संस्कृत तक ही सीमित नहीं थी, हिन्दी-जगत् में भी उनके लिए स्थान था। अपनी सर्जनात्मक प्रतिभा के बल पर उन्हें भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का निकटतम सम्पर्क प्राप्त था। इसीलिए उन्हें औपन्यासिक विधा की सफलता का सच्चा मर्म विदित हो गया था। फलस्वरूप उन्होंने जो 'शिवराजविजय' नामक उपन्यास लिखा वह संस्कृत गद्यसाहित्य की सबसे अधिक प्राणवती रचना सिद्ध हुआ। उन्होंने अपने समकालीन और परवर्ती (चाहे वे संस्कृत के हों, चाहे हिन्दी के) सभी उपन्यासकारों को उपन्यास की सच्ची दिशा का निर्देश करने के लिए 'गद्यकाव्यमीमांसा' भी लिखी है, जिसमें उन्होंने उपन्यास के स्वरूप का विवेचन किया है।

अभी तक कथानक की जिन विशेषताओं से आप परिचित हुए हैं, जब वे सब मिल-जुल जाती हैं, एक-दूसरे की पूरक बन जाती हैं, तभी अच्छे कथानक की सर्जना हो

पाती है। यदि इन विशेषताओं में ही विखराव और टकराव रहेगा तो कथानक को छीछालेदर ही समझिए। जिस प्रकार मृत्तिका, दण्ड, चक्र और चीवर मिल-जुलकर ही एक अच्छे घड़े का निर्माण करते हैं उसी प्रकार ये सभी विशेषताएँ मिल-जुलकर ही अच्छे कथानक की सृष्टि करती हैं, इनमें 'तृणारणिमणिन्याय' लागू करना ठीक न होगा।

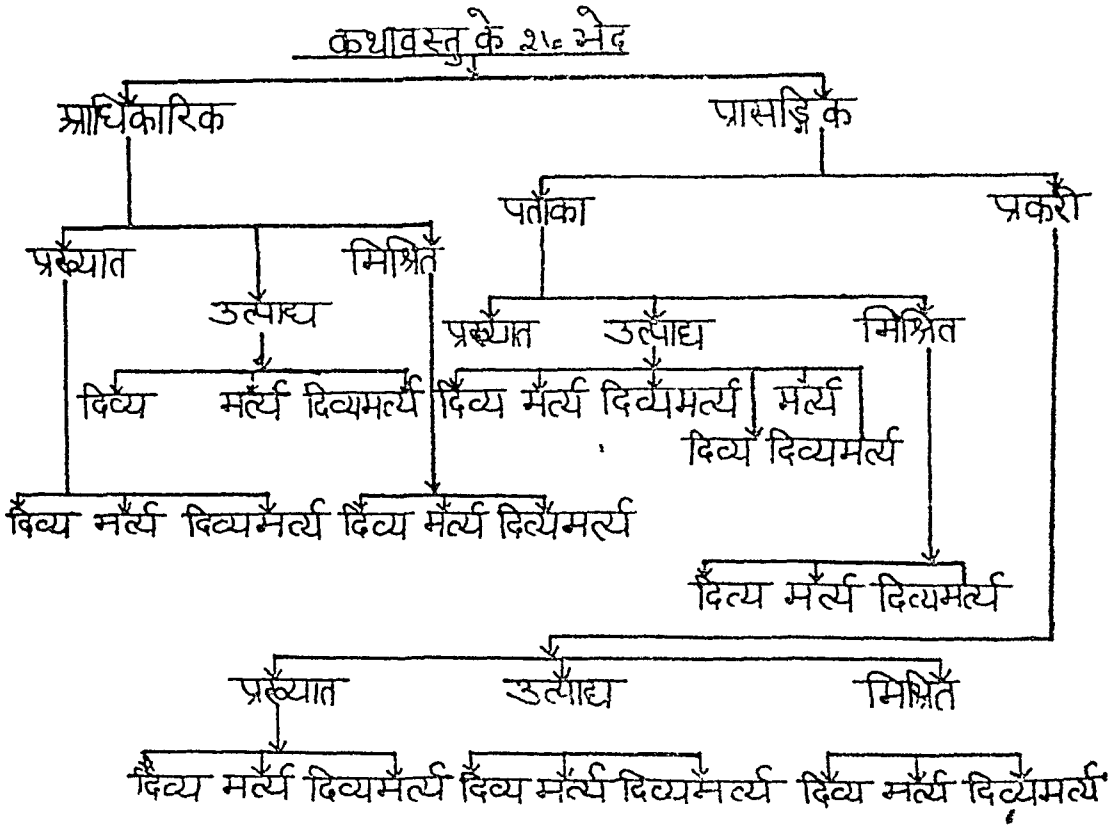
कथानक का वर्गीकरण

संस्कृत के लक्षणग्रन्थों का परिशीलन करने वाले मनीषियों को विदित होगा कि नाट्यशास्त्रप्रणेता भरतमुनि ने लेकर साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ तक सभी आचार्यों ने कथानक किंवा कथावस्तु की स्थिति पर विचार किया है। पाश्चात्य जगत् के मूर्द्धन्य समीक्षक अरस्तू ने भी अपने 'पोयटिक्स' नामक ग्रन्थ में नाटकीय दृष्टिकोण से प्लॉट (कथानक) की मीमांसा की है। आज उपन्यासों के विकसित स्वरूप को देखकर यह धारणा बनने लगी है कि औपन्यासिक कथानक नाटकीय कथानक के समकक्ष हो रहा है।^{३५} कुशल साहित्यकार नाटक के कथानक को उपन्यास के कथानक के रूप में, और उपन्यास के कथानक को नाटक के कथानक के रूप में बड़ी आसानी से बदल लेता है। आज कई उपन्यासों पर फिल्में तैयार हो चुकी हैं, जिन्हें जनता ने पूरी तरह से पसन्द भी कर लिया है।

ऐसी स्थिति में औपन्यासिक कथानक का वर्गीकरण करने के लिए नाटकीय कथानक के वर्गीकरण से प्रेरणा प्राप्त कर लेना अपराध न समझा जाएगा। कथानक के भेदों पर प्रकाश डालते हुए भरतमुनि ने कहा है कि आधिकारिक और प्रासंगिक भेद से इतिवृत्त (कथानक) दो प्रकार का होता है। प्रमुख फल की ओर उन्मुख होने वाला कथानक तो आधिकारिक होता है, और उसकी सहायक कथा को प्रासंगिक कथानक माना जाता है।^{३६} प्रासंगिक कथानक भी दो भागों में बाँटा जा सकता है—एक पताका और दूसरी प्रकरी। पताका उस प्रासंगिक कथानक को कहते हैं जो आधिकारिक कथानक की प्रगति में अधिकाधिक सहयोग प्रदान करता है, और जो प्रासंगिक कथानक आधिकारिक कथानक की आकस्मिक सहायता करके विलीन हो जाता है वह प्रकरी कहलाता है।^{३७} भरतमुनि द्वारा किया गया यह द्विविध वर्गीकरण आलोचना के क्षेत्र में अकाट्य हो गया। इसमें परिवर्धन तो हुए किन्तु उनका मूलाधार यही रहा। अग्निपुराणकार ने अवश्य ही कथानक का वर्गीकरण फलप्राप्ति के आधार पर न करके काल एवं कल्पना के आधार पर किया है। उन्होंने उसके जो दो भेद किए हैं, उनमें पहले का नाम सिद्ध (शास्त्रानुमोदित) है और दूसरे का उत्प्रेक्षित (काल्पनिक)।^{३८}

आचार्य धनजय ने भी कथानक के फलाधिकार को दृष्टि में रखकर ही कथानक के सर्वप्रथम मुख्य रूप से दो भेद किए हैं—पहला आधिकारिक और दूसरा प्रासंगिक। मुख्य पात्र की कथा, जिसका अवसान ग्रन्थ के अन्त में ही होता है, आधिकारिक कहलाती है। यह प्रमुख कथा होती है। किन्तु इसकी गतिशीलता के लिए जो अन्य सहायक कथाएँ होती हैं, वे प्रासंगिक कहलाती हैं। धनजय ने इन प्रासंगिक कथानकों को भी पताका और प्रकरी के भेद से दो भागों में विभक्त कर दिया है। जो प्रासंगिक कथा काफी दूर

तक चलती रहती है और आधिकारिक कथा में ज्यादा से ज्यादा सहायता पहुँचाती है वह पताका कहलाती है, और जो जरा देर के लिए आकर आधिकारिक कथा में गति दे जाती है वह प्रकरी कहलाती है। इसके बाद धनजय ने आधिकारिक, पताका और प्रकरी इन तीनों में से प्रत्येक के प्रख्यात, उत्पाद्य (कल्पित) और मिश्रित नाम से तीन-तीन भेद किए हैं, जो सब मिलाकर नौ हो जाते हैं। पुनः इन नौ भेदों में से भी प्रत्येक के दिव्य, मर्त्य और दिव्य-मर्त्य नाम से तीन-तीन भेद किए हैं। इस प्रकार कुल मिलाकर सत्ताईस भेद हो जाते हैं।^{४२} धनजय ने कथावस्तु के जिन सत्ताईस भेदों की चर्चा की है, उन्हें निम्नलिखित रेखाचित्र में समझा जा सकता है—



साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ ने धनजय की भाँति कथानक के प्रभेदों को निर्धारित नहीं किया है। उन्होंने आधिकारिक और प्रासंगिक नाम से केवल दो भेदों की ही चर्चा की है।^{४३}

‘साहित्यसार’ के लेखक श्री सर्वेश्वराचार्य ने कथानक के बारह भेद किए हैं। सर्व-प्रथम वह मुख्य और अमुख्य नाम से दो भेद करते हैं। तदनन्तर अमुख्य के पताका, प्रकरी और पताकास्थानक नाम से तीन भेद करते हैं। इस प्रकार चार भेद हुए। इन चारों में से प्रत्येक के पुनः सत् (ऐतिहासिक), असत् (काल्पनिक) और मिश्रित नाम से तीन-तीन भेद कर देते हैं। इस प्रकार बाहर भेद हो जाते हैं।^{४४}

वास्तव में सर्वेश्वराचार्य कृत भेदों पर धनजय का प्रभाव स्पष्ट है, सिर्फ नामों का भेद है। उन्होंने आधिकारिक को मुख्य और प्रासंगिक को अमुख्य नाम दिया है। साथ ही

प्रख्यात को सत् और उत्पाद्य को असत् कहा है। मैं समझता हूँ कि पूर्वानुमोदित नामों में हेरफेर करके यह शायद अपने विचारों की मौलिकता सिद्ध करना चाहते हैं, जो असम्भव है। साथ ही यह भी कह देना चाहते हैं कि इन्होंने पताकास्थानक को कथावस्तु का जो भेद माना है वह ठीक नहीं। क्योंकि पताकास्थानक का कार्य कथावस्तु में आकस्मिक गति प्रदान करना है। इसीलिए इसे कथावस्तु की कोटि में नहीं रखना चाहिए। देखा जाए तो धनजय ने जो वर्गीकरण किया है वह अपने आप में सर्वथा पूर्ण है। कैसा ही नया-पुराना उपन्यास क्यों न हो, उसका कथानक धनजय के वर्गीकरण में अवश्य ही अन्तर्भूत हो जाएगा।

आधुनिक सगीक्षकों का दृष्टिकोण कुछ दूसरा हो चला है। वे कथानक के स्वरूपगत पुरातन मौलिक भेदों पर ध्यान न देकर उसके प्रस्तुतीकरण की परीक्षा करते हैं; और उसी के आधार पर कथानक को दो वर्गों में विभक्त कर लेते हैं—एक सगठित कथानक (आर्गनाइज्ड-प्लॉट) और दूसरा शिथिलकथानक (लूज प्लॉट)।^{४५}(अ) इतना ही नहीं, बल्कि इन्हीं भेदों के आधार पर उपन्यासों को भी 'नावेल्स ऑफ लूज प्लॉट' नामक दो भेदों में विभाजित कर लेते हैं।^{४५}(ब) इडविन म्योर की दृष्टि में इन दोनों का मिला-जुला एक 'नावेल्स ऑफ कनफ्यूज्ड प्लॉट' नामक तीसरा भेद भी है। किन्तु वे भूल जाते हैं कि उसका अन्तर्भाव 'नावेल्स ऑफ लूज प्लॉट' में ही किया जा सकता है। इसलिए यहाँ मैं दो भेदों की ही चर्चा कर रहा हूँ। सबसे पहले 'सगठित कथानक' को लेता हूँ। इसके विषय में विद्वानों की धारणा है कि यदि उपन्यास का कथानक पूरी तरह से सुव्यवस्थित है, कहीं भी कोई किसी प्रकार की शिथिलता नहीं है, पाठक का मन धारा में बहते हुए सूखे पत्ते के समान कथानक के प्रवाह में बहता चला जाता है तो समझिए कि वह कथानक सगठित है। ऐसे कथानक में घटनाओं की संयोजना करने में उपन्यासकार को बहुत जागरूक रहना पड़ता है। उसे अपनी कृति का पूरा-पूरा नक्शा अपने मस्तिष्क में सम्हाल कर रखना पड़ता है, तभी वह सर्वांगसुन्दर कथानक की सर्जना कर पाता है। पर यदि कथानक की घटनाओं में बहुलता तथा विखराव हो, वे व्यक्ति विशेष को सामने लाने के लिए ही हो, उनका परस्पर कार्यकारणभाव नहीं बनता हो, वे सिर्फ अपनी वाँसुरी में अपना ही राग अलापती हो तो ऐसी विशृंखल घटनाओं से बना हुआ कथानक 'शिथिल कथानक' समझा जाता है। इस प्रकार के कथानक पाठकों का मनोरंजन करने में पूरी तरह से सफल नहीं हो पाते हैं।

डब्लू० एच० हडसन^{४६} के आधार पर हम कथानक को 'सरल' और 'पेचीदा' नामक दो वर्गों में विभक्त कर सकते हैं। 'सरल कथानक' में आदि से अन्त तक एक ही कथा चलती रहती है। इसके समझने के लिए पाठक को अधिक सतर्क नहीं रहना पड़ता है। किन्तु 'पेचीदा कथानक' में दो या दो से अधिक कथाएँ आपस में सश्लिष्ट रहती हैं। इनमें एक कथा मुख्य पात्र से प्रत्यक्ष रूप से सम्बन्धित होती है, शेष कथाएँ उस मुख्य कथा की धारा में वैसे ही आ मिलती हैं जैसे महानदी में अन्य छोटी-मोटी नदियाँ आकर मिल जाया करती हैं।

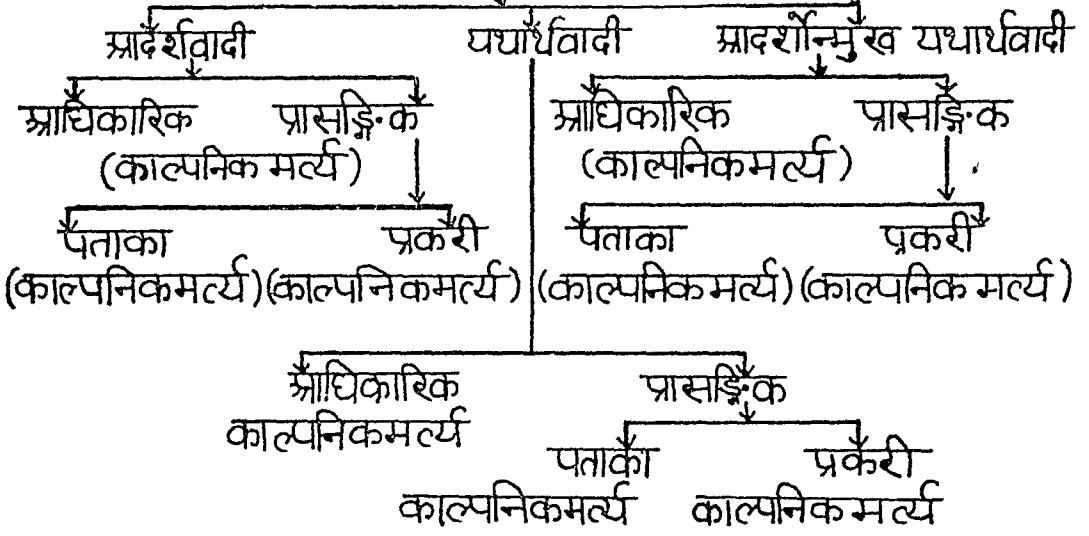
कथानक के उपर्युक्त वर्गीकरण की रूपरेखा आपके समक्ष प्रस्तुत करने के पश्चात्

यहाँ मैं पुनः यह कहना चाहूँगा कि धनजय को छोड़कर सभी लोगो ने कथानक का एकांगी ही वर्गीकरण किया है। क्योंकि कथानक की केवल सुव्यवस्थितता, इसी प्रकार उसकी केवल सरलता एव जटिलता को देखकर उसको दो-दो वर्गों में विभाजित करना कोई खास बड़ी बात नहीं है। इतना भेद तो स्थूल-बुद्धि भी कर लेगा। तारीफ तो तब थी जब कथानक के सूक्ष्म भेदों तक भी पहुँच हो जाती, पर ऐसा नहीं हुआ। हाँ, धनजय ने अवश्य ही उसे काफी हद तक बहुमुखी बनाया है। उन्होंने उसकी जो क्षेत्र-सीमा निर्धारित की है, वह चतुर्मुखी है। उसका एक बिन्दु इतिहास है तो दूसरा बिन्दु कल्पना, तीसरा बिन्दु धरातल है तो चौथा बिन्दु देवलोक। इन सभी बिन्दुओं से आधिकारिक और प्रासंगिक कथाओं का सम्बन्ध जोड़कर उन्होंने कथानक के क्षेत्र की व्यापकता सिद्ध कर दी है, इसमें कोई सन्देह नहीं है। लेकिन उनसे भी एक भूल हुई है, और वह यह है कि उन्होंने अपनी दृष्टि देश (दिव्य मर्त्य), काल (इतिहास) और कल्पना तक ही सीमित रखी है। इसीलिए आज के कतिपय उपन्यासों के कथानक उनके कथानकों से कुछ दूरस्थ से प्रतीत होते हैं।

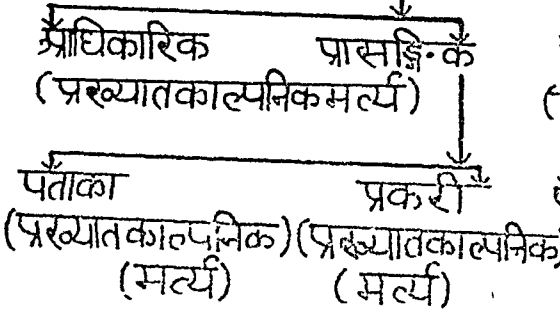
अब यदि हम कथानक का सर्वांगसुन्दर और सद्योग्राह्य वर्गीकरण करना चाहे, तो हमें देशकाल एव कल्पना के साथ-साथ उसके प्रतिपाद्य विषय को भी अपनाना होगा। यहाँ यह कहना असंगत न होगा कि प्रतिपाद्य विषय की दृष्टि से कथानक और उपन्यास, ये दोनों ही आपस में इतने घुले-मिले हैं कि इन्हें अलग-अलग नहीं किया जा सकता। इसलिए मैं तो समझता हूँ कि जिस वर्ग का उपन्यास होगा, उसका कथानक भी उसी वर्ग का होगा। इसे यों भी कह सकते हैं कि जिस वर्ग का कथानक होगा उससे बनने वाला उपन्यास भी उसी वर्ग का होगा। इससे सिद्ध है कि कथानक के उतने ही वर्ग हो सकते हैं जितने कि उपन्यास के। यद्यपि आज का औपन्यासिक साहित्य दिन-प्रतिदिन अपने नये-नये रूपों में सामने आ रहा है, तथापि थोड़ा विचार करने के पश्चात् उनमें मिलने वाले कथानकों को अगले पृष्ठों पर रेखाचित्र में प्रदर्शित फिलहाल ८४ भेदों में तो विभाजित किया ही जा सकता है।

पुरातन और अधुनातन—दोनों प्रकार के उपन्यासों को दृष्टि में रखते हुए उनके कथानकों को मैंने सबसे पहले सात मुख्य वर्गों में विभाजित किया है। तदनन्तर उनको देश, काल, कल्पना एव प्रतिपाद्य विषय के आधार पर चौरासी उपवर्गों में निर्धारित करके धनजयकृत वर्गीकरण को परिष्कृत एव आधुनिक करने का प्रयत्न किया है। मेरा यह प्रयत्न कथानकों की 'इयत्ता' कि वा 'इत्थन्ता' का दावा नहीं करता, यह तो उपलक्षण मात्र है। क्योंकि लेखकों की 'नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा' को घेरे में बन्द नहीं किया जा सकता।

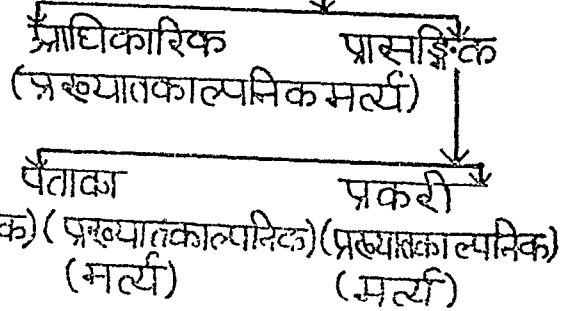
सामाजिक कथानक



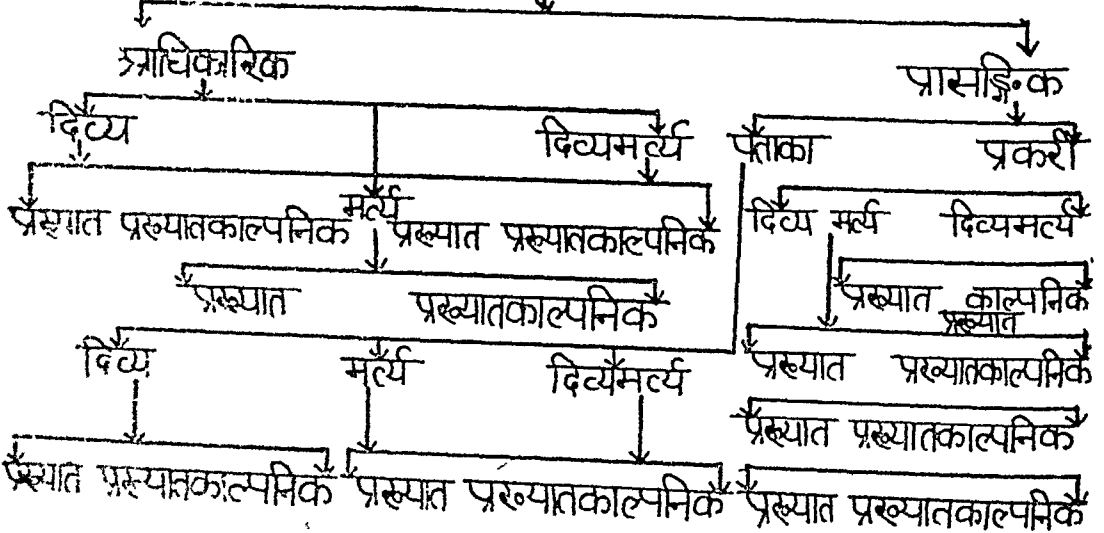
राजनैतिक कथानक

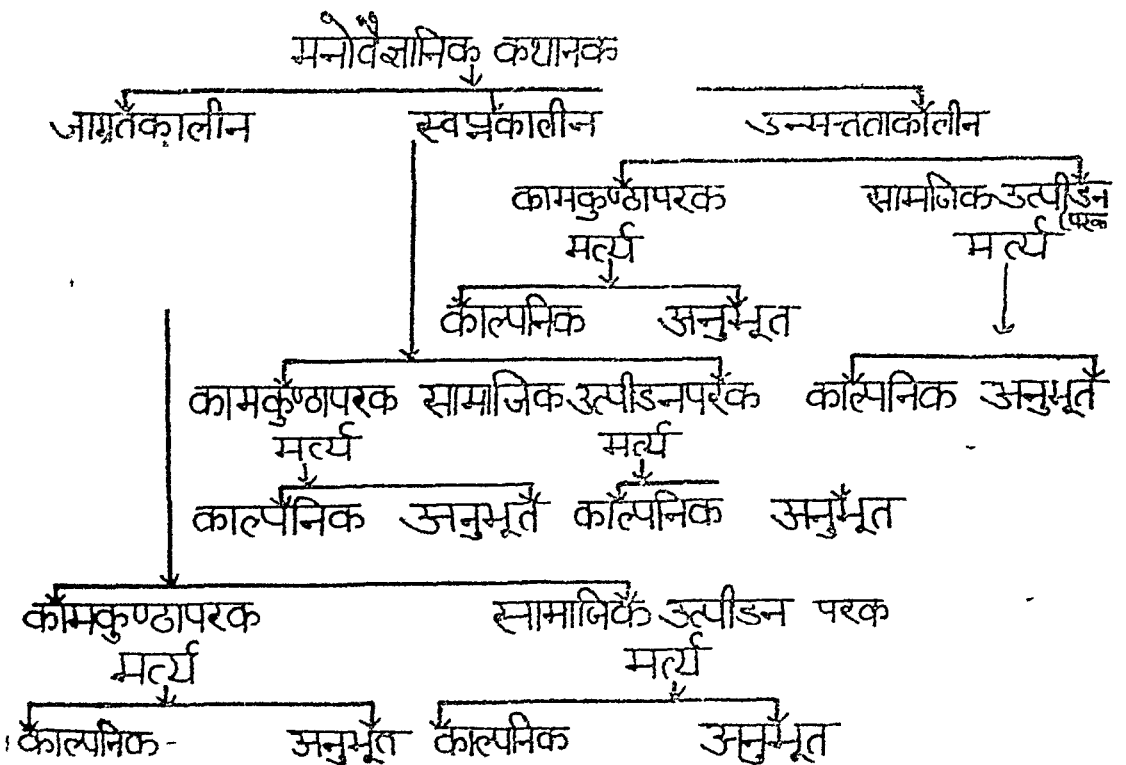
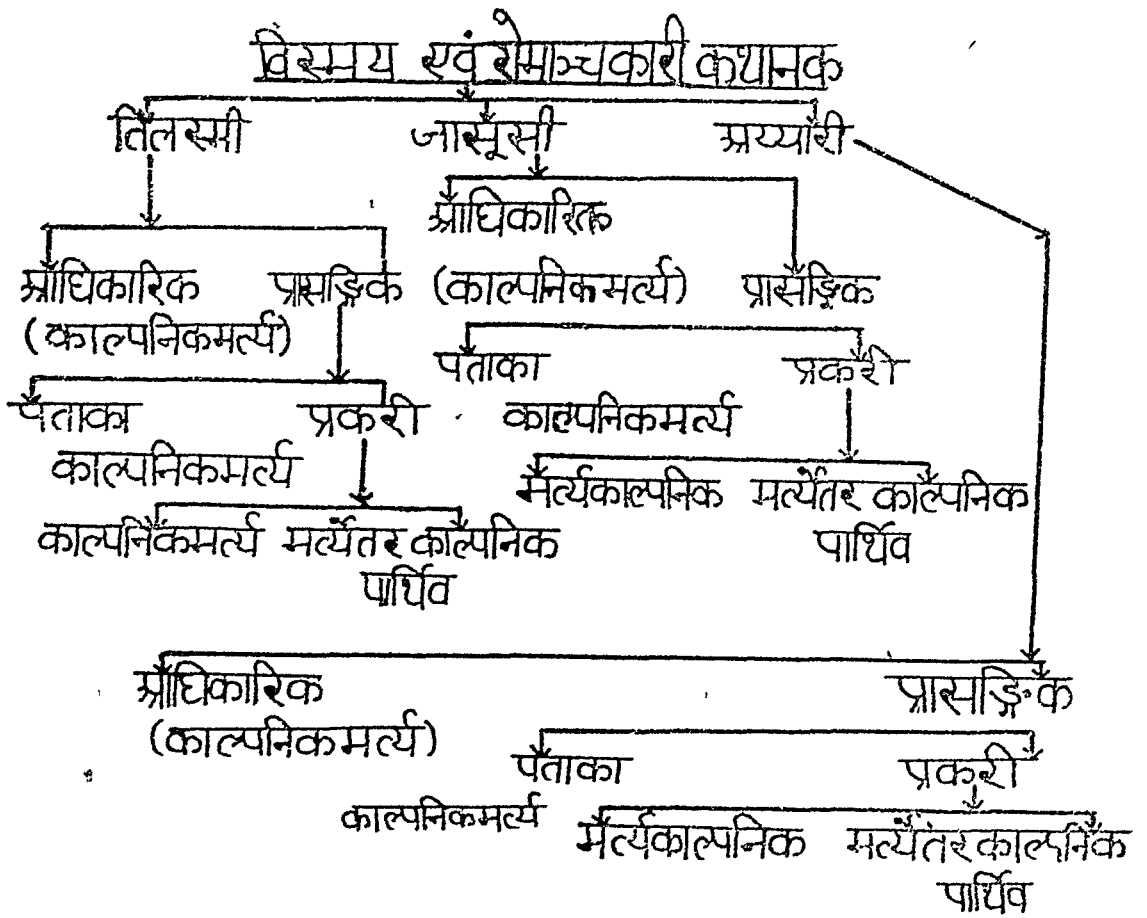


ऐतिहासिक कथानक



पौराणिक कथानक





उपन्यास के कथानक में नाटकीय तत्त्वों के औचित्य एवं अनौचित्य पर विचार

इसमें कोई सन्देह नहीं है कि नाटक और उपन्यास दोनों ही अपने-अपने ढंग की निराली ही विधाएँ हैं। एक को स्टेज पर देखने की इच्छा होती है तो दूसरे को पढ़ने की, एक दिखलाता है तो दूसरा बतलाता है, एक में लेखक पदों के पीछे से ही सब कुछ कहता है तो दूसरे में सामने आकर भी बहुत कुछ कह जाता है, एक दृश्य है तो दूसरा श्रव्य, एक को लिखने में एडी का पसीना चोटी पर चढता है (क्योंकि अभिनेयता एव रगमचीय सुविधाओं का पदे-पदे ध्यान रखना पडता है) तो दूसरे को बड़े आराम से लिख सकते हैं, बशर्ते स्याही, कलम और कागज के साथ-साथ लेखक के पास जीवन के उतार-चढावों की जानकारी, फुरसत और कुछ धीरज हो। लेकिन इसका मतलब यह हरगिज नहीं समझ लेना चाहिए कि ये दोनों एक-दूसरे से मौलिक रूप में भी भिन्न हैं। बल्कि सच्चाई तो यह है कि नाटक के रूप में अपनी भावनाओं को पूर्ण रूप से प्रकट करने में जब लेखक को तमाम रगमचीय बन्धन और कठिनाइयों का सामना करना पडा होगा तो उसकी आत्मा विद्रोह कर उठी होगी, और तभी उसने अपनी सहज एव पूर्ण अभिव्यक्ति के लिए उपन्यास नामक गद्यविधा का आविष्कार कर लिया होगा, जिसे पढ़ने वालों ने भी नाटक से कहीं अधिक सुविधापूर्वक मनोरजन प्रदान करने वाला मान लिया होगा। इस प्रकार हम मान सकते हैं कि नाटक और उपन्यास एक ही प्रतिपाद्य विषय को अभिव्यक्त करने के दो भिन्न-भिन्न मार्ग हैं। लेकिन इतना होने के बावजूद भी उपन्यास नाटक के मौलिक ढाँचे को नहीं त्याग सका। बल्कि उसे तो उसने नाटक की विरासत के रूप में पूरी तरह से अपना लिया। मनीषियों की दृष्टि में यह मौलिक ढाँचा और कुछ नहीं, बल्कि कथानक, चरित्र-चित्रण, कथोपकथन, देशकाल, शैली और उद्देश्य का रोचक समन्वय ही है।^{४०} इसे ही संस्कृत के पुरातन आलोचकों ने अपने जमाने में वस्तु, नेता और रस की त्रिवेणी में स्वीकार किया था।

जिन्होंने नाटकों को देखा है और उपन्यासों को पढा है, वे जानते हैं कि ये तत्त्व केवल नाटक में ही नहीं बल्कि उपन्यास में भी पाए जाते हैं। श्री डब्लू० एच० हडसन ने बहुत ही स्पष्ट शब्दों में कहा है—

साफ जाहिर है कि नाटक और उपन्यास एक ही कच्चे माल की दो रचनाएँ (उपज) हैं।^{४५}

इस सम्बन्ध में डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णीय के विचार भी उद्धरणीय हैं। वह लिखते हैं—

“ ..नावेल में नाटक की भाँति विविध प्रकार के चरित्र निर्माण की योजना रहती है और वह कार्य प्रधान होता है। नाटक की भाँति उपन्यास में द्वन्द्व, चरमसीमा, कथानक का क्रमिक विकास, कार्यकारण सम्बन्ध, वातावरण आदि का अस्तित्व पाया जाता है, इसीलिए नावेल नाटक के रूप में सरलतापूर्वक रूपान्तरित होता है। विषय, उद्देश्य, चरित्र-चित्रण और कथोपकथन की दृष्टि से नाटक और उपन्यास में साम्य पाया जाता है।”^{४६}

श्रीमती डॉ० कृष्णानाग के उद्धरण से भी उपन्यास और नाटक अलग-अलग होते हुए भी एक भावभूमि पर आधारित प्रतीत होते हैं। उन्होंने लिखा है—

“...उपन्यास और नाटक कथावस्तु, पात्र तथा चरित्र-चित्रण की दृष्टि से ही एक ही धरातल पर अवतरित होते हैं, यद्यपि दोनों ही अपनी-अपनी सीमाओं से बंधे रहकर ही विकसित होते हैं।”^{५०}

पाश्चात्य जगत् की प्रसिद्ध समीक्षिका मेरियन क्रोफर्ड ने तो बड़ी प्रसन्नता के साथ यहाँ तक कह डाला है कि उपन्यास एक ‘जेबी नाटक’ (पोकट थियेटर) है। इसमें केवल पात्रों और कथानक का ही समावेश नहीं होता, बल्कि वेशभूषा, दृश्य एव अन्य नाटकीय प्रदर्शनीययोगी वस्तुएँ भी रहती हैं।

वास्तव में अनुभव भी यही कहता है कि उपन्यास भले ही नाटक की सीमाओं में न समाए, किन्तु तात्त्विक दृष्टि से वह नाटको का चिरऋणी रहेगा ही। ऐसी स्थिति में यह कथन ही निर्मूल और अनुचित हो जाता है कि उपन्यास में नाटकीय तत्त्वों की विवेचना अनुचित है। क्योंकि जब उपन्यास में नाटक के मौलिक तत्त्वों की अवहेलना नहीं की जा सकती, तो भला उनके विवेचन में औचित्य क्यों नहीं? मैं तो समझता हूँ कि उनका विवेचन उचित ही नहीं, बल्कि सर्वथा आवश्यक भी है।

यहाँ मैं यह भी निवेदन करना चाहता हूँ कि नाटक और उपन्यास दोनों में कथानक नामक तत्त्व की ही प्रमुखता रहती है, शेष तत्त्व तो उसी के इर्द-गिर्द घूमा करते हैं। इसीलिए नाट्यविद्या के सभी भारतीय^{५१} एव पाश्चात्य^{५२} समीक्षकों ने कथानक को पूर्णतया ‘आरोह एव अवरोह’ के साथ सुविकसित, सुव्यवस्थित तथा प्रभावशाली बनाने की दृष्टि से उसे निम्नलिखित पाँच भागों में विभाजित किया है—

भारतीय समीक्षकों के अनुसार	पाश्चात्य समीक्षकों के अनुसार
१. आरम्भ,	१. इनीशियल इन्सीडेन्ट अथवा एक्सपोजीशन,
२. यत्न,	२. राइजिंग् एक्शन अथवा काम्प्लीकेशन,
३. प्राप्त्याशा,	३. क्लाइमेक्स अथवा क्राइसिस,
४. नियताप्ति तथा	४. फॉलिंग् एक्शन अथवा डैनुमाँ तथा
५. फलागम।	५. कन्क्लूजन अथवा केटास्ट्रोफे।

कथानक के उपर्युक्त पाँच भागों को भारतीय आचार्यों ने ‘अवस्था’ की सज्ञा दी है। पाश्चात्य मनीषियों ने इन्हे ही ‘ड्रामेटिक लाइन्स’ कहा है। इतना ही नहीं, हमारे सस्कृत-साहित्य-जगत् के पुरातन भारतीय समीक्षकों ने तो कथानक को—बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य नामक पाँच अर्थप्रकृतियों में भी विभाजित करके इसे सर्वथा सुगठित करने का प्रयत्न किया है। हालाँकि उन्होंने अवस्थाओं और अर्थप्रकृतियों के क्रमशः सम्मिश्रण से बनने वाली—मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श और निर्वहण नामक—पाँच सन्धियों और उनके चौसठ भेदों का भी सागोपाग वर्णन किया है, किन्तु उपन्यास

की दृष्टि से सन्धियों का विश्लेषण अव्यावहारिक एवं अनावश्यक है। अतः अब हम उपन्यास में कथानक की पाँच अवस्थाओं और पाँच अर्थप्रकृतियों का विवेचन करते हुए, अपने आलोच्य कथाकाव्य (उपन्यास) 'तिलकमञ्जरी' में उनकी गद्यारथान गयेगया प्रस्तुत करेंगे।

कथानक में आरम्भ, यत्न, प्रप्त्याशा, नियताप्ति एवं फलागम
नामक पाँच अवस्थाओं पर विचार

आरम्भ

जहाँ मुख्य फल की प्राप्ति के लिए उत्सुकता पाई जाए, वहाँ अनेक भारतीय आचार्यों ने 'आरम्भ' नामक कार्यावस्था मानी है।^{१३} आरम्भ नामक अवस्था के भरत एवं धनजय कृत लक्षणों में 'मात्र' शब्द को देखकर डॉ० भोलाशंकर व्यास ने धारणा बना ली है कि "किसी भी फल की प्राप्ति के लिए नायकादि में इच्छा होती है तथा उसके प्रति उत्सुकता होती है। इस उत्सुकता मात्र का पाया जाना ही आरम्भ है, क्योंकि प्राप्ति के लिए की गई चेष्टा का समावेश 'यत्न' नामक दूसरी अवस्था में हो जाता है।"^{१४}

इस सम्बन्ध में मेरा निवेदन यह है कि 'आरम्भ' नामक अवस्था को इतना सीमित कर देना कि उसमें उत्सुकता के अलावा कुछ रहे ही नहीं, उचित नहीं है। क्योंकि फलप्राप्ति के लिए जो उत्सुकता जन्म लेती है वह निष्क्रिय नहीं होती है, उसमें निष्क्रियता की तरफ रहती है। इसीलिए उसका परिवेश अपने अभीष्ट फल की सिद्धि के अनुकूल क्रम से मानसिक, वाचिक और कायिक व्यापारों के श्रोगणेश तत्र स्वीकार करना चाहिए। डॉ० व्यास का यह कहना है कि 'प्राप्ति के लिए की गई चेष्टा का समावेश 'यत्न' नामक दूसरी अवस्था में हो जाता है,' मुझे उचित प्रतीत नहीं होता। क्योंकि यत्न नामक दूसरी कार्यावस्था में जो चेष्टा और व्यापार होते हैं, उनमें अत्यधिक वेग हुआ करता है। उस समय अभीष्ट फल को पाने के लिए व्यापारों में दृढता और तेजी आ जाती है। ऐसी स्थिति में यह साफ जाहिर है कि फलप्राप्ति की उत्सुकता के साथ-साथ मन, वाणी और शरीर से की जाने वाली हल्की-फुल्की आरम्भिक चेष्टाओं को यत्न के अन्तर्गत नहीं गिना जा सकता, उन्हें तो 'आरम्भ' की ही परिधि में मानना उचित होगा। अपनी इस विचारधारा के लिए मैं नाट्यदर्पणकार श्री रामचन्द्र-गुणचन्द्र का ऋणी हूँ।^{१५}

यहाँ इतना मैं और कहना चाहता हूँ कि 'उत्सुकता' के पूर्व 'प्रथम' शब्द को उसके विशेषण के रूप में अवश्य रखना चाहिए। क्योंकि फलप्राप्ति की उत्सुकता तो तब तक बनी रहती है जब तक कि फल प्राप्त नहीं हो जाता। ऐसी स्थिति में यदि उत्सुकता को निर्विशेष अर्थात् विशेषण रहित रहने दिया जाएगा तो निश्चित ही उसमें अतिव्याप्ति का कलक दुर्निवार हो जाएगा। अतः मैं चाहता हूँ कि 'उत्सुकता' में 'प्रथम' शब्द विशेषण के रूप में जोड़ दिया जाए ताकि यह स्पष्ट हो सके कि फल प्राप्ति के लिए 'प्रथम उत्सुकता' के क्षणों में 'आरम्भ' नामक कार्यावस्था हुआ करती है। इतनी छानबीन के पश्चात् अब मेरी समझ में 'आरम्भ' की परिभाषा इस प्रकार होगी—

कथानक में जहाँ मुख्य फल की प्राप्ति के लिए प्रथमवार उत्सुकता उत्पन्न हो और उसके अनुरूप ही मन, वाणी या शरीर से उपाय भी शुरू हो जाएँ तो वहाँ 'आरम्भ' नामक कार्यावस्था माननी चाहिए।

उदाहरण के लिए 'तिलकमञ्जरी' के उस स्थल को लिया जा सकता है जहाँ राजकुमार हरिवाहन ने प्रतीहारी द्वारा पस्तुत किए गए विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी के चित्र को देखा है, और देखते ही उनकी दृष्टि कभी उसके घुंघराले बालों पर, कभी उसके चाँद के समान गोरे मुखड़े पर, कभी उसकी कमलकली के समान लम्बी और कजरारी आँखों पर, कभी उसके नई कोंपल के समान कोमल और रतनारे होठों पर, कभी उसकी शंख के समान चढाव-उतारदार गर्दन पर कभी उसके पूर्ण उभार लिए हुए सुडौल स्तनों पर, कभी उसकी चक्राकार और गम्भीर नाभि पर, कभी उसकी पतली कमर पर, कभी उसकी चिकनी और मांसल जघाओं पर और कभी उसके कमल के समान सुकुमार पाँवों पर बारम्बार गई और अटकी है।^{५६}

वह उस चित्रगत कन्या के विषय में जानने के लिए अपनी प्रतीहारी से पूछते है। लेकिन वह सिर्फ इतना ही बता पाती है कि अभी थोड़ी ही देर पहले उद्यान में उसे एक बालक मिला है, जिसने यह चित्र स्वयं बनाया है और राजकुमार को दिखाने के लिए दिया है, तथा पीछे से वह भी कुमार से मिलने के लिए आने वाला है। इसी समय वह बालक आ भी जाता है। उसका नाम गन्धर्वक है। जब वह चित्रगत कन्या तिलकमञ्जरी का और अपना परिचय देता है तो हरिवाहन के दिल में तिलकमञ्जरी को पाने की उत्सुकता उमड़ने लगती है; और वह इस महान् उद्देश्य की पूर्ति में गन्धर्वक को उत्कृष्टतम साधन समझकर उसे अपने उदार वार्तालाप से अनुकूल करने लगता है।^{५७} गन्धर्वक भी उसे पूरा-पूरा आश्वासन देता है और फिर शीघ्र ही लौट कर आने का वादा करके अपने कार्य से चला जाता है। इधर तिलकमञ्जरी की रूपमाधुरी की मदिरा हरिवाहन के मन और बुद्धि पर छा जाती है। वह रातों की नीद खो बैठते है।^{५८} साथ ही तिलकमञ्जरी की प्राप्ति कराने में एकमात्र सहायक गन्धर्वक के इन्तजार में दिन बिताने लगते हैं।

हम देखते है कि इस स्थल पर तिलकमञ्जरी के चित्र को देखकर हरिवाहन के दिल में उत्सुकता जागती है, उसे पाने की आशा में वह गन्धर्वक से सकाम बातचीत करते हैं और उसके चले जाने पर उसके लौटने का इन्तजार करते हैं। अतः 'तिलकमञ्जरी' के इस लम्बे स्थल को 'आरम्भ' नामक कार्यावस्था का ज्वलन्त उदाहरण माना जा सकता है। श्री डब्लू० एच० हडसन की दृष्टि से हम 'तिलकमञ्जरी' के इसी उपर्युक्त स्थल पर 'इनीशियल इन्सीडेन्ट' नामक प्रथम 'ड्रामेटिक लाइन' भी मान सकते हैं, क्योंकि हरिवाहन के शान्त मन में तिलकमञ्जरी को पाने के लिए हलचल की शुरूआत यही से होती है; और श्री हडसन के कथनानुसार मुख्य संघर्ष का उद्गम ही 'इनीशियल इन्सीडेन्ट' माना गया है।^{५९}

यत्न

अब आइए, कथानक की 'यत्न' नामक दूसरी कार्यावस्था पर विचार करें।

भरत^{६०}, धनञ्जय^{६१}, सर्वेश्वराचार्य^{६२} आदि मनीषियों का कहना है कि मुख्य फल की प्राप्ति को न होती हुई देखकर जब उसके लिए शीघ्रता और दृढता के साथ उपाय किए जाने लगते हैं तब वहाँ 'यत्न' नामक कार्यावस्था माननी चाहिए। किन्तु विश्वनाथ^{६३} केवल इतना ही कहते हैं कि फल की प्राप्ति के लिए अत्यधिक तीव्रता के साथ उपायों का श्रीगणेश 'यत्न' कहलाता है। वह उपायों की तीव्रता की पृष्ठभूमि में फलप्राप्ति के अभाव को शब्दों द्वारा प्रकट नहीं करते हैं। रामचन्द्र-गुणचन्द्र^{६४} का कहना है कि जहाँ उपायों में शीघ्रता शुरू हो जाए वहाँ 'प्रयत्न' नामक कार्यावस्था मान लेनी चाहिए।

विचार करने पर इन सभी आचार्यों का तात्पर्य फल प्राप्ति के लिए उपायों की तेजी और दृढता से ही प्रतीत होता है। उपायों में यह तेजी भरतादि की दृष्टि में मुख्य फल की प्राप्ति को न देखकर ही होती है, जबकि विश्वनाथ इसे मुख्य फल की प्राप्ति के लिए ही मानते हैं, और रामचन्द्र-गुणचन्द्र की दृष्टि केवल उपायों की तेजी की ओर ही है। देखा जाए तो, भरतादि की बात को ही विश्वनाथ ने संक्षिप्त और रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने सक्षिप्ततर करके कह दिया है। विश्वनाथ ने उपायों की तीव्रता की पृष्ठभूमि में फल-प्राप्ति के अभाव को, जिसे भरतादि ने अभिधा में कह दिया है, शब्दों द्वारा भले ही प्रकट नहीं किया है किन्तु वह इस तथ्य को अवश्य मानेंगे कि फल प्राप्ति का अभाव उपायों की तीव्रता में प्रमुख कारण होता है। इसी प्रकार रामचन्द्र-गुणचन्द्र भी फल प्राप्ति के अभाव को तथा फल प्राप्ति की उत्कृष्ट उत्सुकता को उपायों की तेजी में हेतु मानने से इन्कार नहीं कर सकते हैं। इस प्रकार सभी आचार्यों का यही मन्तव्य सिद्ध होता है कि जहाँ मुख्य फल की प्राप्ति के लिए बड़ी तेजी और दृढता में उपाय शुरू होते हैं वहाँ 'यत्न' या 'प्रयत्न' नामक दूसरी कार्यावस्था होती है।

अब इसके उदाहरण के लिए हम जब 'तिलकमञ्जरी' के पृष्ठ पलटते हैं और हरिवाहन की गतिविधियों पर दृष्टिपात करते हैं तो मुझे ऐसा अनुभव कहीं नहीं होना कि हरिवाहन ने अपनी सपनों की रानी विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी को प्राप्त करने के लिए कभी तावड-तोड प्रयत्न किया हो। वह तो बस गन्धर्वक के लीटने के इन्त-जार में ही गर्मी और बरसात के दिन बिताते रहते हैं, और जब गन्धर्वक के लीटने की कोई उम्मीद नहीं रहती, तो तिलकमञ्जरी की याद से परेशान होकर दिल बहलाने के लिए अपने साम्राज्य का निरीक्षण करने के बहाने अपने समरकेतु आदि साथी राज कुमारों के साथ, सेना लेकर, महल से निकल पड़ते हैं।

स्पष्ट है कि हरिवाहन के मन में तिलकमञ्जरी को पाने की उत्सुकता तो प्रबल रूप से है, किन्तु विद्याधरलोक तक पहुँचने में अपने को सर्वथा असमर्थ समझकर वह कोई ठोस कदम नहीं उठा पाते। लक्ष्य की असाध्यता और उनकी स्वयं की शालीनता के कारण वह अपनी इस वेदना को किसी पर प्रकट भी नहीं करते। ऐसी स्थिति में 'तिलक-मञ्जरीकथा' में 'प्रयत्न' नामक कार्यावस्था के उद्गम को खोजना नितान्त असम्भव ही था। पर मुझे निराश नहीं होना पड़ा। नाट्यदर्पणकार श्री रामचन्द्रगुणचन्द्र ने रास्ता दिखा दिया। उनका तात्पर्य है कि यह आवश्यक नहीं है कि इन पाँचों अवस्थाओं का प्रदर्शन किंवा उन्मीलन नायक द्वारा ही हो। कथानक में नायक के जो सहायक पात्र होते

हैं या जो प्रतिकूल पात्र होते हैं, वे भी इन अवस्थाओं का उन्मीलन कर सकते हैं। इतना ही नहीं बल्कि वे तो यहाँ तक कहते हैं कि दैवयोग से भी इन अवस्थाओं की सर्जना की जा सकती है। अवस्थाओं के उन्मीलन में न तो पात्र-विशेष का बधन है और न पात्रों की संख्या-विशेष का। किसी भी पात्र या कितने ही पात्रों द्वारा अवस्थाओं की अभिव्यक्ति की जा सकती है। हाँ, इतना अवश्य है कि 'फलागम' नाम की पाँचवीं कार्यावस्था का भागीदार केवल नायक ही हो सकता है।^{६५}

वस्तुतः नाट्यदर्पणकार का चिन्तन जहाँ मौलिक है, वहाँ नितान्त व्यावहारिक एवं प्रगतिशील भी। इसके फलस्वरूप साहित्यकारों को कथानक की सर्जना में नई दिशा मिली है। अब हम इसी आधार पर 'तिलकमञ्जरीकथा' में 'प्रयत्न' नामक दूसरी कार्यावस्था को बड़ी आसानी से खोज सकते हैं। मेरी समझ से जहाँ चित्रमाय ने हाथी का रूप धारण करके राजकुमार हरिवाहन का जगल से अपहरण किया है और उड़कर उसे अदृष्टपार सरोवर तक पहुँचाया है, वही से 'प्रयत्न' नामक दूसरी कार्यावस्था शुरू हो जाती है। पाठकों को मालूम होगा कि इधर हरिवाहन गन्धर्वक का इन्तजार करते-करते निराश हो चुका है, उसके मन में तिलकमञ्जरी की प्राप्ति की आशा धूमिल पड़ती जा रही है, और इधर गन्धर्वक यक्ष के शाप से तोता बनकर अदृष्टपार सरोवर के किनारे अपनी जिन्दगी के दिन बिता रहा है, उसका साथी और तिलकमञ्जरी का सेवक चित्रमाय भी मलयसुन्दरी की धात्री तरगलेखा को समझाने-बुझाने में लगा है, वह स्वयं भी गन्धर्वक के लौट आने की प्रतीक्षा में है किन्तु जब गन्धर्वक की ओर से वह भी निराश हो जाता है तो गन्धर्वक की ही योजना के अनुसार वह हरिवाहन को तिलकमञ्जरी तक पहुँचाने के लिए तीव्र प्रयत्न करता है और हाथी का रूप धारण करके हरिवाहन को अदृष्टपार सरोवर तक उड़ा ले जाता है।

यहाँ की परिस्थिति पर इतना विश्लेषण करने के बाद यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि हरिवाहन के अपहरण के साथ कथावस्तु की 'प्रयत्न' नामक दूसरी कार्यावस्था का श्रीगणेश हो गया है। पाश्चात्य मनीषियों ने ऐसे ही स्थल पर 'राइजिंग् एक्शन' नामक दूसरी 'ड्रामेटिक लाइन' की सत्ता स्वीकार की है।^{६६}

प्राप्त्याशा

मनुष्य के जीवन में कभी-कभी ऐसी भी परिस्थितियाँ आ जाया करती हैं जब उसके लक्ष्य की प्राप्ति में एक ओर तो कामयाबी के अच्छे-खासे आसार नजर आते हैं, पर साथ ही साथ दूसरी ओर उसमें कुछ जबरदस्त रुकावटें भी दिखाई देती हैं। ऐसी स्थिति में वह दृढ़तापूर्वक यह निश्चय नहीं कर पाता है कि उसे उसके अभीष्ट फल की प्राप्ति होगी या नहीं। उस समय उसे किए जाने वाले अपने तीव्र प्रयत्नों के बल पर फलप्राप्ति की केवल आशा तो रहती है, पर विश्वास नहीं हो पाता। यही परिस्थिति जब किसी नाटक या उपन्यास की कथावस्तु में पैदा हो जाती है, तब वहाँ 'प्राप्त्याशा' नामक तीसरी कार्यावस्था का क्षेत्र माना जाता है।^{६७}

उदाहरण के लिए 'तिलकमञ्जरीकथा' के दो स्थल लिए जा सकते हैं—एक

नायिका की ओर से और दूमरा नायक की ओर से। क्रम के अनुसार पहले में नायिका की ओर से ही 'प्राप्त्याशा' के उदाहरण का विश्लेषण उचित समझता हूँ। जब विद्याधर मुनि के बताने से तिलकमञ्जरी को यह मान्य होता है कि वह पूर्वजन्म की प्रियगुमुन्दरी है और हरिवाहन ही पूर्वजन्म का उसका पति ज्वलनप्रभ है, तो उसे अपनी उम भूल का अहसास होता है जो हरिवाहन को ठुकराकर वह कर चुकी थी। छोटी देर बाद उमका सेवक चित्रमाय आकर खबर देता है कि कुमार हरिवाहन का कहीं पता नहीं चल रहा है। सुनकर तिलकमञ्जरी घबरा जाती है और मारे दिन स्वयं विमान द्वारा जगन्म का कोना-कोना छानती है। पर निराश लौटती है। रात भर जागती रहती है। दूसरे दिन मरोवर में डूबकर मरने के लिए चल देती है। किन्तु उसी समय उमके पिता चन्द्रमेन की खबर आती है कि कुछ ऐसे सगुन हुए हैं जिनसे आशा की जाती है कि हरिवाहन सकुशल है। अतः छः माह का समय देकर कुछ विद्याधरो को हरिवाहन की तलाश में भेजा गया है। इसलिए तिलकमञ्जरी को इन्तजार करना चाहिए। यह सुनकर तिलकमञ्जरी हरिवाहन के मिलने की आशा में जीने लगती है। उम समय शकुन की मृत्यु और अपने हितैषी विद्याधरो द्वारा जारी की गई हरिवाहन की तलाश में उसे जहाँ एक ओर हरिवाहन के मिलने की उम्मीद है वही दूसरी ओर उसे इस बात की भी आशंका है कि कहीं हरिवाहन ने उसके वियोग में आत्मघात न कर लिया हो। इसलिए वह हरिवाहन के मिल जाने का पूरा-पूरा विश्वास नहीं कर पाती।

अब इतनी समीक्षा के उपरान्त यहाँ यह निस्सन्देह स्वीकार किया जा सकता है कि हरिवाहन की प्राप्ति की आशा में तिलकमञ्जरी ने जो छः माह बिताए हैं, वे 'प्राप्त्याशा' नामक तीसरी कार्यावस्था के जीवन्त उदाहरण हैं।

अब लीजिए, नायक की ओर से 'प्राप्त्याशा' का उदाहरण देखिए। हरिवाहन का, देवी की तपस्या के फलस्वरूप, विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् के पद पर अभिषेक हो चुका है। वह गगनवल्लभ नामक अपनी राजधानी में प्रवेश करने वाले हैं। इस समय उन्हें अपनी प्रियतमा तिलकमञ्जरी की बड़ी याद आ रही है। दैवयोग से उनका एक द्वारपाल अकस्मात् गन्धर्वक को सामने लाकर खड़ा कर देता है। उससे जब उन्हें मालूम होता है कि उनकी पूर्वजन्म की पत्नी और इस जन्म की प्रेमिका तिलकमञ्जरी उनके वियोग में आत्महत्या करने वाली है तो वह फौरन ही उसे मरने से बचाने के लिए घोड़े पर सवार होकर चल देते हैं। उस समय उनकी मानसिक स्थिति डॉवाडोल हो जाती है। एक ओर उन्हें उम्मीद है कि वह शीघ्र ही पहुँचकर अपनी प्रियसी की जीवनरक्षा करके उसे पा लेंगे, पर दूसरी ओर उन्हें यह भी आशंका है कि कहीं तिलकमञ्जरी अधीर होकर उनके पहुँचने के पहले ही चल बसे। निस्सन्देह ही उनकी इस मन स्थिति को 'प्राप्त्याशा' नामक तीसरी कार्यावस्था का सटीक उदाहरण माना जा सकता है। पश्चिमी विद्वान् ऐसे ही स्थल पर कथानक की 'क्लाइमेक्स' या 'क्लाइसिस' नामक तीसरी 'ड्रामेटिक लाइन' मानते हैं।

नियताप्ति

भारतीय आचार्यों^{६८} की धारणा है कि जब सभी विघ्न बाधाओं को पार कर

चुकने के बाद उपायो की सफलता से फलप्राप्ति का पूरा-पूरा विश्वास हो जाता है तो वहाँ 'नियताप्ति' नामक चौथी कार्यावस्था मानी जाती है।

'तिलकमञ्जरीकथा' में इसका ज्वलन्त उदाहरण वह स्थल है जब हरिवाहन कदलीवन में इन्तजार की अन्तिम घड़ियाँ गिनती हुई अपनी प्रेमिका तिलकमञ्जरी के सामने पहुँचता है। उस समय फिर ऐसी कोई सम्भावना शेष नहीं रहती जिससे उन दोनों के मिलन में कोई बाधा पड़े। बल्कि इसके विपरीत सबको पूर्ण विश्वास हो जाता है कि अब हरिवाहन और तिलकमञ्जरी दाम्पत्य-सूत्र में बंध जाएँगे। अतः यह स्थल निश्चय ही 'नियताप्ति' नामक चौथी कार्यावस्था का निदर्शन है।

यहाँ यह कह देना अप्रामाणिक न होगा कि विघ्नो का निश्चित रूप से हट जाना और अभीष्ट फल की प्राप्ति का पूरा-पूरा भरोसा कर लेना पुरातन भारतीय परम्परा में ही उपलब्ध होता है। क्योंकि भारतीय साहित्यकारों के कथानक (प्लॉट) सुखान्त होते हैं। इसका प्रमुख कारण यह है कि असत्य पर सत्य की और बुराई पर अच्छाई की किसी न किसी प्रकार विजय दिखाकर सच्चाई और अच्छाई का महत्त्व बढ़ाना भारतीयों का प्रमुख ध्येय रहा है। साथ ही उनके जीवन-दर्शन का आदर्श सदैव शाश्वत सुख रहा है। लेकिन पाश्चात्य साहित्य में 'ट्रेजडी' का भी बोलवाला है। क्योंकि वहाँ के साहित्यकार कोरे आदर्श की अपेक्षा यथार्थ एवं व्यावहारिक आदर्श की अभिव्यंजना में अधिक रुचि रखते हैं। अतः सुखान्त और दुःखान्त दोनों ही प्रकार के कथानकों को दृष्टि में रखते हुए यह उचित होगा कि 'नियताप्ति' का तात्पर्य केवल इष्ट फल की ही प्राप्ति का निश्चय न मानकर इष्ट और अनिष्ट दोनों ही प्रकार के परिणामों में से किसी एक प्रकार के परिणाम की प्राप्ति का निश्चय माना जाए, ताकि पाश्चात्य जगत् के कथानक भी इसकी परिधि में आ सकें।

पश्चिम के मनीषियों ने कथानक की इस स्थिति को स्पष्ट ही 'रिजोलूशन' कहा है, जिसका अर्थ निश्चय होता है, और जहाँ निस्सन्देह इष्ट या अनिष्ट, किसी एक प्रकार के परिणाम का निश्चय हो ही जाता है। वास्तव में देखा जाय तो कथानक की यह वह अवस्था है जहाँ पात्रों को अपने प्रयत्न की सफलता या असफलता का पूरा-पूरा विश्वास हो जाता है।

फलागम

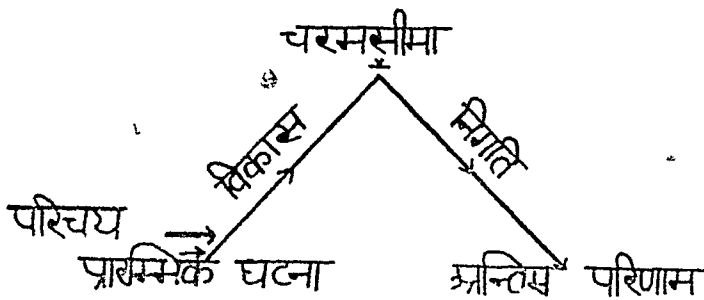
आचार्यों का कहना है कि जहाँ नायक को प्रत्यक्ष रूप से पूरी तौर से इष्ट फल की उपलब्धि हो जाती है, वहाँ 'फलागम' नामक पाँचवीं कार्यावस्था मानी गई है।^{६६} 'तिलकमञ्जरी' में इसके उदाहरण के लिए उस स्थल पर ध्यान देना पड़ेगा जहाँ तिलकमञ्जरी के पिता चक्रसेन ने अपने विभवानुसार बड़ी धूमधाम से प्रसन्नता के साथ तिलकमञ्जरी का हाथ सदा के लिए हरिवाहन के हाथों में सौंपा है। उस समय कथानायक हरिवाहन को अपनी प्रियसी तिलकमञ्जरी धर्मपत्नी के रूप में प्राप्त होती है तो उसके सारे द्वन्द्व समाप्त हो जाते हैं, और वह पूर्णरूप से अभीष्ट फल को पाकर निहाल हो जाता है। यही कथानक की 'फलागम' नामक पाँचवीं अवस्था आ जाती है।

पश्चिमी समालोचक इसे 'कनक्लूजन' या 'केटाँस्ट्रोफे' कहते हैं। उनके यहाँ यह आवश्यक नहीं है कि यह 'कनक्लूजन' नायक के अनुकूल ही निकले; प्रतिकूल भी निकल सकता है। क्योंकि वे तो पात्रों में सघर्ष (कानफ्लिक्ट) दिखाते हैं। इस सघर्ष में नायक को सफलता भी मिल सकती है और असफलता भी। भारतीयों की भाँति अभीष्ट फल की प्राप्ति का उद्देश्य बनाकर केवल सुखान्त रचना करने के वे कायल नहीं होते हैं। अतः उनके साहित्य की दृष्टि से यदि हम चाहे तो 'फलागम' नामक इस अन्तिम कार्यावस्था का आशय 'अन्तिम परिणाम' भी ले सकते हैं।

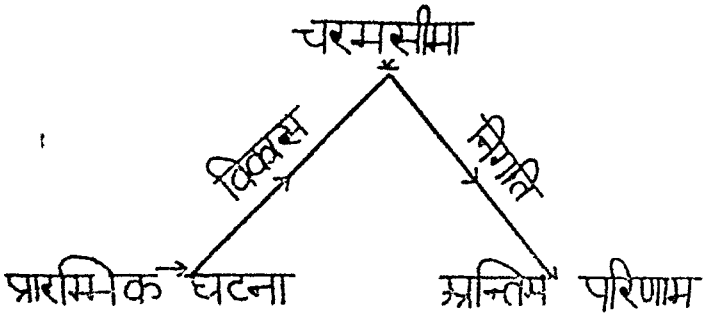
ख्यातिप्राप्त समीक्षक श्री डब्लू० एच० हडसन का विचार है कि कथावस्तु की आरम्भ नामक अवस्था के पहले उसे सुबोध बनाने के लिए जो महत्त्वपूर्ण एवं परिचयात्मक विवरण रहता है उसके लिए भी एक स्वतन्त्र अवस्था स्वीकार करनी चाहिए। उन्होंने ऐसी अवस्था का नाम 'इण्ट्रोडक्शन' या 'एक्सपोजीशन' रखा है। इस प्रकार उनकी दृष्टि से कथानक की अवस्थाएँ छ होनी चाहिएँ।^{१०}

किन्तु हडसन की यह धारणा निश्चिन्त नहीं है। कथानक में कथाकार को प्रत्येक अवस्था की सरल अभिव्यजना के लिए एक अनुकूल पृष्ठभूमि की सर्जना करनी ही पड़ती है। यह तो उसका सहज धर्म होता है, जो सारे कथानक में उसे निभाना पड़ता है, अन्यथा घटनाओं में तारतम्य ही नहीं रहे। इसलिए हडसन की 'इण्ट्रोडक्शन' या 'एक्सपोजीशन' नामक 'ड्रामेटिक लाइन' का 'इनीशियल इन्सीडेन्ट' की पृष्ठभूमि में ही अन्तर्भाव किया जा सकता है, और उसे अलग से एक तत्त्व मानने की आवश्यकता समाप्त हो सकती है। भारत में भी प्रस्तावना या आमुख नाम से वर्ण्यवस्तु का श्रीगणेश तो किया-गया है किन्तु उसे अलग से अवस्था मानने की बात नहीं उठाई गई है।

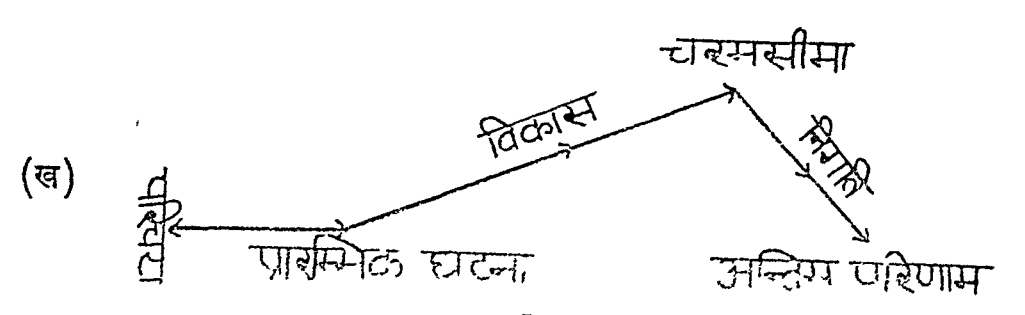
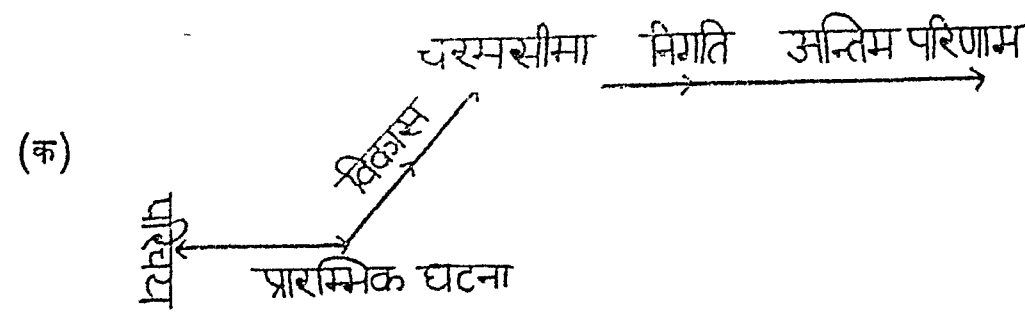
अब यदि इन पाँचों अवस्थाओं को रेखाचित्र द्वारा भी समझ लिया जाए तो अच्छा ही रहेगा। पाश्चात्य समीक्षक श्री फ्रीटेग ने इन पाँच अवस्थाओं को स्तूपाकार के रूप में प्रदर्शित किया है—



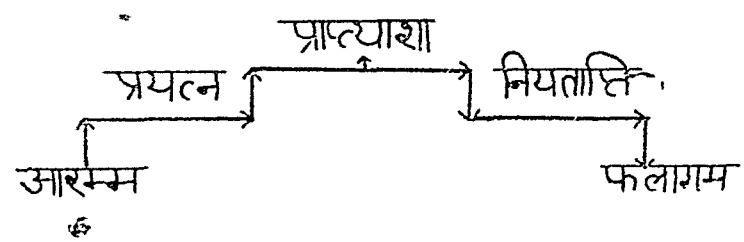
हडसन चूँकि 'इनीशियल इन्सीडेन्ट' (आरम्भिक घटना) के पहले 'इण्ट्रोडक्शन' या 'एक्सपोजीशन' नामक कार्यावस्था भी स्वीकार करना चाहते हैं, इसलिए उन्होंने इसका रूप कुछ बदल दिया है।^{११} देखिये—



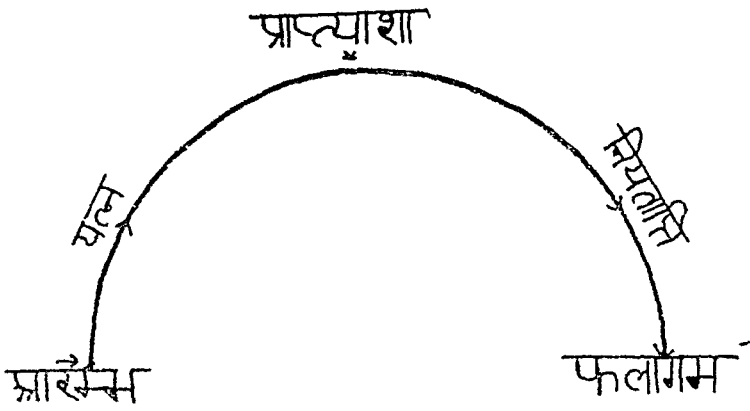
श्री हडसन का यह भी कहना है कि कुछ कथानको में (जैसे कि किंग्लियर के कथानक में) सघर्ष की चरमसीमा बहुत ही शीघ्र आ जाती है, और कुछ में (जैसे कि 'ओथेलो' में) यह काफी देर से आती है, इसलिए रेखाचित्र को निम्नलिखित रूपों में भी बनाया जा सकता है^{७२}—



डॉ० रामकुमार वर्मा की दृष्टि से यह रेखाचित्र इस प्रकार होगा—



और मैं समझता हूँ कि आदर्श कथानक के क्रमिक आरोह और अवरोह को ध्यान में रखते हुए रेखाचित्र कुछ इस प्रकार का बनाना चाहिए—



कथानक की कार्यावस्थाओं के उपर्युक्त विश्लेषण से आशा है कि जिज्ञासुओं को निष्पक्ष एवं तुलनात्मक दिशा मिलेगी।

कथानक में पाँच अर्थप्रकृतियाँ

काव्यशास्त्र के प्राचीन भारतीय आचार्यों ने कथानक के सुसंगठित एवं आनुपातिक विकास के लिए पाँच कार्यावस्थाओं की भाँति उसमें—बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी और कार्य नामक—पाँच अर्थप्रकृतियों को भी निर्धारित किया है।^{७३}

एक सफल एवं सुबुद्ध कथाकार होने के नाते धनपाल ने भी अपनी 'तिलकमञ्जरी कथा' के कथानक में इनका यथास्थान सन्निवेश किया है। नीचे प्रत्येक के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए 'तिलकमञ्जरी कथा' में उनकी सगति दिखाने का प्रयास किया जा रहा है।

बीज

कथानक के उस अंश को 'बीज' कहते हैं जो नितान्त आरम्भिक होता है और अत्यन्त सूक्ष्म रूप से प्रकट किया जाता है, किन्तु वही उत्तरोत्तर अकुरित, पल्लवित एवं पुष्पित होता हुआ अन्त में मुख्य फल का हेतु बनता है।^{७४}

वास्तव में इस नाम पर रूपकात्मकता की छाया है। कथानक के आरम्भिक अंश में बीज का आरोप, निश्चय ही, उसके मुख्य फल की प्राप्ति में सफल वृक्ष के आरोप का अभिप्रेरक है। मंच देखा जाय तो यह वह स्थल होता है जहाँ कथाकार अपने कथ्य का एक हृत्का दृगारा कर देता है और इसके बाद फिर अपने कथानक को आगे ले उडता है। इस दृष्टि में धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' में आरम्भ का वह-स्थल जहाँ ज्वलनप्रभ को सम्राट् मेघवाहन से मुलाकात हुई है, और उसने अपनी और अपने दोस्त सुमाली की दिव्य भाग्य की समाप्ति की कथा सुनाई है, और खासकर जहाँ उसने सम्राट् को हार स्वीकार करने के लिए, तमाम हेतु दिये हैं^{७५}—निश्चय ही 'बीज' नामक अर्थप्रकृति का उदात्त बनता है।

स्पष्ट है कि ज्वलनप्रभ ने मेघवाहन को हार सोपते समय जो संकेत दिये हैं वे प्रकृतिक रूप से ही कथा के बीजरूप में हैं। क्योंकि उसकी ये साकेतिक अवधारणाएँ ही

आगे चलकर अंकुरित, पल्लवित और पुष्पित होकर हरिवाहन और तिलकमञ्जरी के प्रणयपरिणयरूपी मुख्य फल में परिणत हुई हैं।

विन्दु

भारतीय आचार्यों की मान्यता है कि जब मुख्य कथा का प्रवाह अन्य किसी अवान्तर कथा या व्यापार से रुकने लगता है तब कथाकार किसी न किसी उपाय से उसे पुनः प्रवाहित करता है। वस उसका यह उपाय ही 'विन्दु' नामक अर्थप्रकृति कहलाता है।^{७६} यह स्वाभाविक ही है कि जिस प्रकार एक माली बीज बोने के बाद उसे सूखता हुआ देखकर पानी के छोटो से तर कर देता है, उसे सूखने नहीं देता, फलस्वरूप एक दिन उसका बोया हुआ वही बीज एक अच्छा खासा छायादार वृक्ष बन जाता है, ठीक उसी प्रकार कथाकार भी अपनी कथा के बीज को अन्य अवान्तर घटनाओं से दबता हुआ देखकर किसी भी पात्र के माध्यम से किसी युक्ति या उक्ति द्वारा उसे पुनः उभारता है, ताकि पाठको का मन, जो थोड़ी देर के लिए अवान्तर घटनाओं के कौतूहल में फँस गया था, फिर से उस ओर आ जाए। हम देखते हैं कि जैसे तेल की बूँद पानी में पड़कर सब ओर फैलती है ठीक वैसे ही कथाकार का यह उपाय भी मुख्य कथानक के घटना जाल पर फैल जाता है। मैं समझता हूँ कि इसीलिए इसका नाम भी 'विन्दु' रखा गया होगा, जो बहुत ही सारगर्भित है। संक्षेप में यदि कहना चाहे तो कह सकते हैं कि मुख्य कथानक की अवान्तर कथा या घटना द्वारा टूटती हुई शृंखला को जोड़ने वाले तत्त्व (दृश्य-सवाद) को 'विन्दु' कहते हैं।

अब आईए, इसी दृष्टिकोण से धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' में 'विन्दु' की खोज करें। मैं सोचता हूँ कि यहाँ यह याद दिलाना तो जरूरी होगा नहीं कि 'तिलकमञ्जरी कथा' में हरिवाहन और तिलकमञ्जरी की प्रणयकथा ही मुख्य कथा है। शुरू में हम देखते हैं कि कथानायक हरिवाहन के जन्म, शैशव एवं विद्याभ्यास के रोचक वर्णन पाठको के चित्त को अपनी ओर केन्द्रित करने में सर्वथा सक्षम हैं। किन्तु जब से समरकेतु आ जाता है तब से पाठको का ध्यान उस ओर भी केन्द्रित होने लगता है, और जब वह अपनी दर्दिली प्रेम-कथा सुनाता है तब तो पाठको के दिल और दिमाग पर वही छा जाता है। उस समय मुख्य कथानक में गति एवं प्रकाश देने वाले सारे कार्यकलाप ठप्प हो जाते हैं। इस प्रकार यहाँ अवान्तर कथा के द्वारा मुख्यकथा का प्रवाह रुक जाता है। ऐसी स्थिति में बड़े सहज और नाटकीय ढंग से प्रतीहारी द्वारा नायिका के चित्र को उपस्थित करके धनपाल ने सूखते हुए मुख्यकथा के प्रवाह को फिर से तरलित किया है और आगे बढ़ाया है।^{७७}

यहाँ यह निर्विवाद है कि समरकेतु की आत्मकथा के प्रवल वेग से टूटते हुए मुख्यकथा के सूत्र को नायिका के चित्र की अकस्मात् उपस्थिति से जोड़ा गया है। क्योंकि पानी में पड़ी हुई तेल की बूँद के समान नायिका का वह चित्र हरिवाहन के दिल पर छा जाता है और वह समरकेतु की आत्मकथा को भूलकर उसे पाने के लिए ताने-वाने डालने लगता है। इस सच्चाई को देखते हुए इस स्थल को 'विन्दु' कहना सर्वथा उचित होगा।

पताका

मुख्यकथा में श्रीवृद्धि के लिए दूर तक उसके साथ-साथ जो एक प्रासंगिक कथा चला करती है, उसे 'पताका' कहते हैं।^{१५} इस कथा का भी एक नायक होता है जो सदैव मुख्यकथा के नायक के अनुकूल रहता है और उसके अभीष्ट फल की सिद्धि में सदैव हाथ बँटाता है और प्रसन्न रहता है। पर इसकी भी एक अभिलाषा होती है, जो नायक की फलसिद्धि के या तो पहले या साथ ही साथ पूरी हो जाती है। लेकिन यह नायक की सहायता इसके बावजूद भी करता रहता है। तिलकमञ्जरी में समरकेतु और मलयसुन्दरी की प्रणयकथा एक ऐसी ही दूरव्यापिनी प्रासंगिक कथा है, जिसे 'पताका' कहा जा सकता है।

लेकिन यहाँ यह स्पष्ट कर देना अनुचित न होगा कि समरकेतु को वह अवसर नहीं मिल पाया है जिसमें वह हरिवाहन की, तिलकमञ्जरी की प्राप्ति में, प्रत्यक्ष कुछ सहायता कर पाता। वह तो बेचारा छ माह तक उनकी तराश में पहाड़ों पर भूखा-प्यासा भटकता रहा, और जब उसे हरिवाहन मिले तब उन्हें उसकी सहायता की आवश्यकता ही न थी। पर इस कमी से उसके 'पताकानायकत्व' में कोई कमी नहीं आती। क्योंकि वह न सही, उसकी प्रेमिका मलयसुन्दरी ने तो हरिवाहन की पूरी-पूरी मदद की ही है, और तभी की है जब उसे यह मालूम होता है कि हरिवाहन उसके प्रेमी समरकेतु का दोस्त है। यही जानकर तो वह उसके तिलकमञ्जरीविषयक प्रेमाङ्कुर की देख-रेख करने में जरा भी कोर-कसर नहीं रखती, जिसके फलस्वरूप ही हरिवाहन को तिलकमञ्जरी का अगाध स्नेह प्राप्त होता है।

अतः मेरे विचार से तो मलयसुन्दरी द्वारा की गई हरिवाहन की सहायता को अप्रत्यक्ष रूप से समरकेतुकृत ही मानना चाहिए; और फिर यह आवश्यक भी तो नहीं है कि पताकानायक ही मुख्य-नायक की सहायता करे, पताकानायिका भी तो कर सकती है, इसमें हर्ज ही क्या है ?

प्रकरी

आचार्यों का कहना है कि जो प्रासंगिक कथा अचानक ही किसी एक स्थल पर थोड़ी देर के लिए प्रकट होकर मुख्य-कथा की वाछनीय सहायता कर जाती है, उसे प्रकरी कहते हैं।^{१६} इसका भी एक नायक होता है, जो मुख्य नायक की मौके पर सहायता करना ही अपना धर्म समझता है। उसे अपने लिए कुछ भी नहीं चाहिए^{१७}, यहाँ तक कि वह सहायता करने के बाद दिखाई भी नहीं देता।

'तिलकमञ्जरीकथा' में अनगरति नामक विद्याधर कुमार के सूक्ष्म वृत्तान्त को 'प्रकरी' कह सकते हैं। क्योंकि तिलकमञ्जरी के विरह में पहाड़ से गिरने को उद्यत हरिवाहन को वह बड़ी खूबी के साथ न केवल रोक लेता है, बल्कि विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी के योग्य बनने लिए, अर्थात् चक्रवर्ती विद्याधर सम्राट् बनने के लिए, उसे तपस्या में प्रवृत्त करके उसका महान् उपकार भी करता है।

काय

भारत एवं विश्वनाथ का कहना है कि जिस साध्य को लेकर नायक के तमाम कार्य-कलाप शुरू होते हैं और जिसकी उपलब्धि पर वह कृतकृत्य हो जाता है, उस मुख्य साध्य की प्राप्ति को 'कार्य' कहा जाता है।^{५१}

वास्तव में देखा जाए तो आरम्भ में कथा का जो बीज बोया जाता है वही जब सब प्रकार के घात-प्रतिघातों से सुरक्षित होकर पूर्णरूप में फलित होने लगता है तब कथा की 'कार्य' नामक अर्थप्रकृति कहलाती है, जिसे दूसरे शब्दों में साध्य की सिद्धि भी कह सकते हैं। तिलकमञ्जरीकथा में हरिवाहन और तिलकमञ्जरी का विवाह उस 'कार्य' नामक अर्थप्रकृति का उदाहरण है।

यहाँ यह भी ज्ञातव्य है कि नाट्यदर्पणकार ने इनका नाम 'उपाय' रखा है। उन्होंने इनके प्रयोग में कथाकार को इतनी छूट दे रखी है कि वह अपनी इच्छानुसार इनके क्रम को बदल भी सकता है। उसके लिए यह भी आवश्यक नहीं है कि वह अपने कथानक में इन पाँचों का ही प्रयोग करे। अपनी रुचि के अनुसार वह कम का भी प्रयोग कर सकता है। उन्होंने इन पाँचों उपायों को अचेतन और चेतन के भेद से पहले दो भागों में विभक्त किया है। तदनन्तर अचेतन को, मुख्य और अमुख्य के भेद से, पुनः दो भागों में विभक्त किया है। उन्होंने बीज को मुख्य और कार्य को अमुख्य माना है। चेतन को भी, मुख्य और सहायक के भेद से दो भागों में विभक्त किया है। मुख्य 'बिन्दु' को माना है और सहायक को 'स्वार्थसिद्धि युत परार्थसिद्धि पर', तथा 'केवलपरार्थसिद्धियुत' भेद से पुनः दो भागों में विभक्त किया है। इनमें पहले को पताका और दूसरे को प्रकरी माना है।^{५२}

इस प्रकार हम देखते हैं कि नाट्यदर्पणकार ने इन पाँचों अर्थप्रकृतियों की उपायों के नाम पर भलीभाँति व्याख्या तो की है किन्तु इनकी ऐच्छिकता को स्वीकार करके इनका महत्त्व अधिक भी नहीं रहने दिया है। सम्भव है कि पाश्चात्य समीक्षक भी अर्थ-प्रकृतियों की इस दुर्बलता से परिचित रहे हों, और इसीलिए उन्होंने कथानक की पाँच अवस्थाएँ तो स्वीकार कर ली, किन्तु अर्थप्रकृतियों की ओर वे मौन ही रहे।

सन्दर्भ

१ (क) कथानक (न०) कथयत्यत्र, कथ आनक । कहानी, गल्प ।

ख्याते कथाविशेषे यथा वेतालपञ्चविंशति ।

तत्र उपाख्यानवाहुल्येन कथानकतया व्यवहारः ॥

—वाचस्पत्यम्, भाग ३, पृ० १६६०

(ख) कथानकम् (कथ आनक) छोटी कहानी—उदा० वेतालपञ्चविंशति ।

—वामनशिवराम आष्टे सस्कृत हिन्दी कोश (हिन्दी सस्करण) पृ०

दं तिलकमञ्जरो—एक समीक्षात्मक अध्ययन

२ (क) “प्रबन्ध—पु० प्र + बन्ध् भावे षञ् । १ मन्दर्भे ग्रन्थादि, २ रचने च ।
× × × प्रबन्धकल्पना—स्त्री० ‘प्रबन्धात्पना स्तोत्रमन्त्रा प्राजाः कथा
विदुः’ इत्युक्तलक्षणायामत्पसत्याया बहुमिध्याकथायाम् भ्रमरः ।

—वाचस्पत्यम् (चौखम्बा प्रकाशन १९६२), भाग ६, पृ० ८. ७१-
४४७२

(ख) “प्रबन्ध पु० (प्रबध्यते इति । प्र + बन्ध् + षञ् ।) मन्दर्भः इति विशाष्ट-
शेष । (× × ×) काव्यादियथनम्, यथा -- ‘प्रबन्धोऽयं कथोर्गलजगता-
न्तरय सरमाम् ।’ इति ह्यमदूतः । ‘प्रबन्धकल्पना—स्त्री० प्रबन्धस्य कल्पना
रचना । बह्वनृता स्तोत्रसत्या कथा’ । (× ×)”

—शब्दकल्पद्रुम. (कलकत्ता प्रकाशन) काण्ड ३, पृ० २७७

३ Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time sequence. A Plot is also a narrative of events. the emphasis falling on causality. ‘The King died and then the Queen died’, is a story. ‘The King died and then the Queen died of grief’, is a plot. The time sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it Or again : ‘The Queen died, no one knew why, until it was discovered that it was through a grief at the death of the King’. This is a plot with a mystery in it, a form capable of high development It suspends the time-sequence, it moves as far away from the story as its limitations will allow. Consider the death of the queen. If it is in a story, we say ‘and then ?’ If it is in a plot we ask ‘why ?’ That is the fundamental difference between these two aspects of the novel

—Aspects of the Novel . pp. 93-94

+ किसी भी उपन्यास के कथानक (प्लॉट) का पूरा-पूरा आनन्द हम तभी प्राप्त कर सकते हैं जबकि वह लिपिवद्ध हो । क्योंकि मौखिक रूप से कहने और सुनने पर कथानक की बहुत-सी महत्त्वपूर्ण और मार्मिक अनुभूतियों से वंचित रह जाने की अधिक सम्भावना रहती है । इतना ही नहीं, बल्कि ऐसी स्थिति में उपन्यास, ही नहीं रहता । क्योंकि उस समय कथानक, कथानक न रह कर घटानाओं का एक सकलनमात्र, जिसे कथा कह सकते हैं, हो जाता है । यही बजह है कि मौखिक रूप से हम कहानी सुनना तो पसन्द कर लेते हैं किन्तु उपन्यास सुनना नहीं, उपन्यास को तो सुनने की अपेक्षा पढ़ना ही ज्यादा पसन्द करते हैं ।

—लेखक

४. “We shall all agree that the fundamental aspects of the novel is its story-telling aspect ”

—Aspects of the Novel : E M Forster, p. 33

५. “The most simple form of prose fiction is the story, which records a succession of events, generally marvellous ”

—The structure of the Novel, By Edwin Muir, London Edition of 1962, p 17

६. (अ) "The plot, then, is the novel in its logical intellectual aspect, It requires mystery, but the mysteries are solved later on, the reader may be moving about in worlds unrealised, but the novelist has no misgivings."

—Aspects of the Novel E. M, Forster, p. 103

(ब) "The term—'Plot'—stands outside—these dangers. It is a definite term, it is a literary-term, and it is universally applicable. It can be used in the widest popular sense It designates for every one, not merely for the critic, the chain of events in a story and the principale which knits it together "

—The structure of the Novel : By Edwin Muir, p. 16

७. डॉ० कृष्ण नाग किशोरीलाल गोस्वामी के उपन्यासों का वस्तुगत और रूपगत विवेचन, पृ० १५

८. डॉ० प्रतापनारायण टण्डन . हिन्दी उपन्यास कला, पृ० १२७

९. डॉ० सुरेश सिन्हा . उपन्यास शिल्प और प्रवृत्तियाँ, पृ० ४३

१०. (अ) डॉ० शुभकार कपूर आचार्य चतुरसेन का कथा साहित्य, पृ० १२६

(ब) डॉ० लक्ष्मीमागर वाष्ण्य पश्चिमी आलोचना शास्त्र, पृ० ३८५

११ 'गणेशजी को बनाने बैठे और बना दिया बन्दर' । यह एक कहावत है । इसका प्रयोग तभी किया जाता है जब कर्ता अपनी इच्छा और प्रयत्नों के विपरीत कोई काम कर बैठता है और उसका पता उसे तब चलता है जब काम पूरा हो जाता है । वास्तव में इस कहावत का प्रयोग संस्कृत पढ़े-लिखे लोग ही करते हैं । सामान्य जनता में इसकी जगह पर एक दूसरी ही कहावत चलती है, और वह यह है—'आये थे हरिभजन को औटन लगे कपास' ।

—लेखक

१२. पुराणमित्येव न साधु सर्वं न चापि काव्य नवमित्यवद्यम् ।

सन्त परीक्ष्यान्यतरद् भजन्ते मूढ परप्रत्ययनेयबुद्धि ॥

—महाकवि कालिदास के 'मालविकाग्निमित्रम्' की प्रस्तावना से ।

१३. 'अरस्तू का काव्य शास्त्र' पृ० २१, अनुवादक डॉ० नगेन्द्र ।

१४. "तावेवायुतसिद्धो द्वी विज्ञातव्यो ययोर्द्वयो ।

अनश्यदेकमपराश्रितमेवावतिष्ठते" ॥ —तर्कभाषा, विश्वेश्वर टीका, पृ० ३०

१५. We shall all agree that the fundamental aspect of the novel is its story—telling aspect Let us listen to three voices. If you ask one type of man, 'What does a novel do ?' he will reply placidly, 'Well— I don't know, It seems a funny sort of question to ask—a novel is a novel,—Well I don't know—I suppose it kind of telling a story, so to speak'. He is quite good tempered and vague, and probably driving a motor-Bus at the same time and paying no more attention to literature than it merits Another man whom I visualize as on a golf-course, will be aggressive and brisk He will reply 'what does

a novel do ? Why, tells a story of course, and I have no use for it, if it did not I like a story, very bad taste on my part, no doubt, but I like a story You can take your art. you can take your literature, you can take your music, give me a good story And I like a story to be a story, mind and my wife's the same.' And a third man, he says in a sort of drooping regretful voice, 'Yes—Oh dear yes—the novel tells a story I respect and admire the first speaker. I detest and fear the second And the third is myself. Yes—Oh dear yes—the novel tells a story That is the fundamental aspect without which it could not exist That is the highest factor common to all novels —'Aspect of the novel'—By E M Forster, p 32 & 34

१६ "The novel of character is one of the most important divisions in prose fiction Probably the purest example of it in English Literature is 'Vanity Fair', Vanity Fair has no hero, no figure,...no very salient plot, no definite action to which everything contributes. no end towards which all things move The characters are not conceived as parts of the plot, on the contrary they exist independently, and the action is a subservient to them "

—'The Structure of the Novel', By Sri Edwin Muir, p 23

१७. 'Aspect of the novel' . By E. M. Foister, p 108

१८. "Because fiction is fiction and not fact, it is sometimes carelessly assumed that it has nothing to do with fact "

—'An Introduction to the Study of Literature'. By W. H Hudson p 133

१९ काव्यशास्त्र, पृ० ८६, तृतीय सस्करण ।

२० साहित्य का साथी, पृ० ८२

२१. साहित्य परिचय, पृ० ६२

२२ हिन्दी उपन्यास-कला, पृ० १२६

२३. "कारणगुणा हि कार्यगुणानारभन्ते ।"

२४ ..देखिए आनन्दवर्धन के 'ध्वन्यालोक' का चतुर्थ उद्योत ।

२५ ' . समस्त उपन्यास एक सुगठित रचना होनी चाहिए । इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उसमे अनावश्यक का त्याग और आवश्यक को ग्रहण किया गया है । कोई आवश्यक बात छूटी नहीं है । —डॉ० भगीरथ मिश्र, काव्यशास्त्र, पृ० ६१

२६ "A special aspect of the principle of unity in plot structure has next to be considered The plot of a novel may be simple or compound, that is, it may be composed of one story only, or of two or more stories in combination, and the law of unity requires that in a compound plot the parts should be wrought together into a single "

—W H Hudson, 'An introduction to the study of literature', p 142

२७. हालाँकि सिनेमा का आनन्द अकेले भी उठाया जा सकता है; और बहुत से उठाते भी हैं। पर कभी-कभी वहाँ भी—विशेष रूप से श्रृंगार प्रधान फिल्मों में—दर्शकों को अपने सहचर का अभाव खटकने लगता है। अतः सिनेमा का भी अधिकांश आनन्द सहचर-सापेक्ष ही होता है। —लेखक

२८. "One function of fiction is to provide amusement for the leisure hour and a welcome relief from the strain of practical affairs, and any novel which serves its purpose in this way may, on the sole condition that the pleasure it affords is wholesome and tonic, be held to have fully justified itself"

—An Introduction to the study of literature': By W. H. Hudson, p. 132

२९ "It (plot) is line to direct the reader's interest This is possibly a most important thing in fiction, for it is by direction of interest, that he induces the mood he desires"

—Somerset Maugham The Summing up, p. 138

३०. "What is good plot?.. In the proportion as the interest of the story is maintained, the plot is good one, insofar as it lacks the the plot is bad one"

—Technique of Novel Writing By Basil Hogarth, p 52

३१. "अनीचित्याद् ऋते नान्यद् रसभङ्गस्य कारणम् ।

प्रसिद्धीचित्यवन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥" —ध्वन्यालोक, ३/१४ के आगे

३२ ". .They tried to write like man and from men's point of view instead of taking their stand on the fundamental differences of sex, with all that this implies and endeavouring to portray life frankly and sincerely as woman knows it"

—George Eliot

३३. "Curiosity is one of the lowest to the human faculties. curiosity by itself takes us a very little way, nor does it take us far into the novel only as far as the story. If we would grasp the plot we must add intelligence and memory"

—E M Forster : 'Aspect of the Novel', p 2S

३४. Elizabeth Bower 'Writers on Writing', p. 178, Selected by Walter Allen.

३५ आचार्य सीताराम चतुर्वेदी, 'समीक्षाशास्त्र', पृ० ६६७

३६ "विभावभावानुभावसञ्चार्योचित्यचारुण ।

विधि कथाशरीरस्य वृत्तस्योत्प्रेक्षितस्य वा ॥

इतिवृत्तवशायाता त्यक्त्वाऽननुगुणा स्थितिम् ।

उत्प्रेक्ष्यान्तराभीष्टरसोचितकथोन्नय ॥

सन्धिसन्ध्यङ्गघटन रसाभिव्यक्त्यपेक्षया ।

न तु केवलयथा शास्त्रस्थितिसम्मादनेच्छया ॥

उद्दीपनप्रशमने यथावसरमन्तरा ।

रसस्यारब्धविश्रान्तेरनुसन्धानमङ्गिनः ॥

अलङ्कृतीनां शक्तावप्यानुरूप्येण योजनम् ।

प्रबन्धस्य रसादीनां व्यञ्जकत्वे निबन्धनम् ॥”

—ध्वन्यालीक, ३/१०-१४

३७ गद्यकाव्यमीमासा, पृ० २३

३८ “It has to be remembered that Drama is the novelist’s highest light, like the white paper or white paint of a draughtsman, to use it prodigally where it is not needed is to lessen its force where it is essential” —Percy Lubbock The craft of Fiction, p 120

३९ इतिवृत्तं द्विधा चैव बुधस्तु परिकल्पयेत् ।
आधिकारिकमेकं तु प्रासङ्गिकमथापरम् ॥
यत्कार्यं हि फलप्राप्त्या समर्थं परिकल्प्यते ।
तदाधिकारिकं ज्ञेयमन्यत्प्रासङ्गिकं विदुः ॥
कवे प्रयत्नान्नेतृणां युक्तानां विध्यपाश्रयात् ।
कल्प्यते हि फलप्राप्तिं समुत्कर्षात् फलस्य च ॥
कारणात् फलयोगस्य वृत्तं स्यादाधिकारिकम् ।
तस्योपकरणार्थं तु कीर्त्यते ह्यानुषङ्गिकम् ॥

—नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २-५

४० यद्वृत्तं हि परार्थं स्यात्प्रधानस्योपकारम् ।
प्रधानवच्च कल्प्येत सा पताकेति कीर्तिता ॥
फलं प्रकल्प्यते यस्यां परार्थं केवलं बुधैः ।
अनुबन्धविहीनं स्यात् प्रकरीमिति निर्दिशेत् ॥

—वही कारिका २५ और २६

४१. सिद्धमुत्प्रेक्षितं चेति तस्य भेदावुभौ स्मृती ।

सिद्धमागमदृष्टं च सृष्टमुत्प्रेक्षितं कवे ॥—अग्निपुराण अध्याय ३३८, श्लोक १८

४२. वस्तु द्विधा ।

तत्राधिकारिकं मुख्यमङ्गं प्रासङ्गिकं विदुः ॥

अधिकारं फलस्वाम्यमधिकारी च तत्प्रभुः ।

तन्निवृत्तमभिव्यापि वृत्तं स्यादाधिकारिकम् ॥

प्रासङ्गिकं परार्थस्य स्वार्थो यस्य प्रसङ्गतः ।

सानुबन्धं पताकाख्यं प्रकरीं च प्रदेशभाक् ॥

. ।

. ॥

प्रख्यातोत्पाद्यमिश्रत्वभेदात् त्रेधापि तत् त्रिधा ।

प्रख्यातमितिहासादेरुत्पाद्यं कविकल्पितम् ॥

मिश्रं च सङ्करात्ताभ्यां दिव्यमर्त्यादिभेदतः ।

. ॥

४३. इदं पुनर्वस्तु बुधैर्द्विविधं परिकल्प्यते ।

आधिकारिकमेक स्यात् प्रासङ्गिकमथापरम् ॥

—साहित्यदर्पण, ६/४२

४४. नाटके नायकादीनां कथावस्त्वभिधीयते ।

मुख्यामुख्यप्रभेदेन तदत्र द्विविधं स्मृतम् ॥

तत्र नेतृकथामुख्यममुख्यमितरद् भवेत् ।

तदमुख्यमपि त्रेधा वस्तु सर्वत्र नाटके ॥

पताका प्रकरीयुक्तपताकास्थानयोगतः ।

नायकस्य कथामध्ये तत्समानस्य या कथा ॥

आफलोदयमावद्धा सा पताकेति कथ्यते ।

येन केनाप्यनल्पेन हेतुना पूर्वमुद्गतम् ॥

पश्चान्न दृश्यते यत्तु तद्वस्तु प्रकरी भवेत् ।

अतीतानागते कार्ये कथ्येते यत्र वस्तुन ॥

अन्यापदेशव्याजेन पताकास्थानक तु तत् ।

सदसन्मिश्रभेदेन सर्वमेतत्त्रिधा भवेत् ॥

इतिहासादिसम्भूत सदित्यभिमत सताम् ।

असदित्युच्यते सर्वे स्वबुद्ध्या कविकल्पितम् ॥

अन्यदन्योन्यसम्भिन्नं मिश्रमित्यभिधीयते ।

... .. ॥

—सर्वेश्वराचार्य साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ४५-५३

४५. (अ) “We have roughly distinguished two kinds of novel, one in which the plot must be strictly developed, and one in which it may best be loosely improvised. These two types are, of course, easier to separate in theory than in practice. and in certain novels we find them confused ”

—Edwin Muir ‘The Structure of the Novel’, p 29

(ब) “In dealing with plot structure we may distinguish roughly between two kinds of novel—I say roughly, because the types, though clearly defined, shade into one another by imperceptible gradations These are what we may call respectively the novel of loose plot and the novel of organic plot ”

—W. H Hudson : ‘An Introduction to the study of Literature, p. 132

४६. “The plot of a novel may be simple or compound; that is, it may be composed of one story only, or of two or more stories, in combination; and the law of unity requires that in a compound plot the parts should be wrought together into a single whole

—W. H. Hudson · An Introduction to the study of Literature, p 142

४७. "Plot, characters, dialogue, time and place of action, style, and a stated or implied philosophy of life. are the chief elements entering into the composition of any work of prose fiction, small or great, good or bad" —Ibid, p 131

४८. "Manifestly, the drama and prose fiction are compounded of the same raw materials" —Ibid, p. 128

४९. पश्चिमी आलोचनाशास्त्र, पृ० ३७५-३७६

५०. किशोरीलाल गोस्वामी के उपन्यासों का वस्तुगत और रूपगत विवेचन, पृ० ५०

५१. (क) प्रारम्भश्च प्रयत्नश्च प्राप्ति. सद्भाव एव च ।

नियता च फलप्राप्ति फलयोगश्च पञ्चम ॥

—अग्निपुराण, अध्याय ३३८, श्लोक २०

(ख) प्रारम्भश्च प्रयत्नश्च तथा प्राप्तेश्च सम्भव ।

नियता च फलप्राप्ति फलभोगश्च पञ्चम ॥

— भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १९, कारिका ९

(ग) अवस्था पञ्च कार्यस्य प्रारब्धस्य फलार्थिभिः ।

आरम्भयत्नप्राप्त्याशानियताप्तिफलागमा ॥

—घनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका ९

(घ) आरम्भयत्नप्राप्त्याशानियताप्तिफलागमाः ।

नेतुर्वृत्ते प्रधाने स्युः पञ्चावस्था ध्रुव क्रमात् ॥

—रामचन्द्र-गुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका ३४

(ङ) आरब्धस्येह कार्यस्य पञ्चावस्था प्रकीर्तिता ।

आरम्भयत्नप्राप्त्याशानियताप्तिफलोदया ॥

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ६१ का

उतरार्ध और ६२ का पूर्वार्ध ।

५२ "Through every plot we may thus trace more or less clearly what is sometimes called 'the dramatic line',—We have, to begin with, some initial incident or incidents in which the conflict originates, secondly, the Rising action, growth, or complication, comprising that part of the play in which the conflict continues to increase in intensity while the outcome remains uncertain; thirdly, the climax, crisis, or turning point, at which one of the contending forces obtains such controlling power that henceforth its ultimate success is assured, fourthly, the 'Falling' action, Resolution, or denouement, comprising that part of the play in which the stages in the movement of event towards this success are marked out,

and fifthly, the conclusion or catastrophe, in which the conflict is brought to a close.” —W. H. Hudson An introduction to the study of Literature p. 200

५३. (क) 'औत्सुक्यमात्र बन्धस्य यद्वीजस्य निवध्यते ।

महतः फलयोगस्य सोऽत्र प्रारम्भ इष्यते ॥'

—भरतमुनिः, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका १०

(ख) 'औत्सुक्यमात्रमारम्भः फललाभाय भूयसे ।'

—घनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका २० का पूर्वार्ध ।

(ग) 'भवेदारम्भ औत्सुक्य यन्मुख्यफलसिद्धये ।'

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ७१ का उत्तरार्ध ।

(घ) 'आरम्भस्तद्गता वाञ्छा चाफलोदयनिर्भरा ।'

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ६२ का उत्तरार्ध ।

५४. डॉ० भोलाशकरव्यास, दशरूपक की व्याख्या मे, पृ० १४

५५ "अथारम्भ व्युत्पादयति—फलायीत्सुक्यमारम्भ । फल मुख्य साध्यम् । तदर्थ-मौत्सुक्यम्, उपायविषयम्, अनेनोपायेन एतत्सिद्ध्यति इति । स्मरणोत्कण्ठादिकर्म, तदनुगुणो व्यापारश्चोभयमारम्भः । उपायविषयमौत्सुक्यम् औत्सुक्यानुगुणो व्यापार-श्चारम्भावस्थेत्यर्थः ।"

—श्री रामचन्द्र-गुणचन्द्र, नाट्यशास्त्र, प्रथम विवेक, कारिका ३५ प्रथम चरण

५६. "अनुपरतकौतुकश्च मुहु केशपाशे, मुहुर्मुखशशिनि, मुहुरधरपत्रे, मुहुरक्षिपात्रयो., मुहु कण्ठकन्दले, मुहुः स्तनमण्डले, मुहुर्मध्यभागे, मुहुर्नाभिचक्राभोगे, मुहुर्जघनभारे, मुहुरुस्तम्भयो, मुहुश्चरणवारिरुहयो कृतारोहावरोहया दृष्ट्या ता व्यभावयत् ।"

—'तिलकमञ्जरी', पृ० १६२

५७. "यच्च यदा स्वत एवाभ्युपगत भद्रेण तदा निरर्थकस्तद्विषयो मम प्रार्थनादर । ततो देशाद्रस्मद्देशदुर्लभमिदं त्वया समानेतव्यमित्यत्रापि न भवान् व्यापारणीय । यत किमेकेनास्मद्देशेन, त्रिभुवनेऽपि यद् दुर्लभ वस्तु तदुपनीत त्वयेदमपनीतरम्भोर्वशी-पुर सरसुराङ्गनारूपगर्वम् । अस्या सर्वत एवानवद्यमुपनयता विद्याधरराजदुहितु-बिम्बममुनेव कृतकृत्योऽहम् । विरतकौतुकश्च वस्त्वन्तरदर्शने सवृत्त ।.....एतत्तु साभ्यर्थेन ब्रवीमि.....त्वया नैष विस्मर्त्तव्यः .. वचनपरिचयः ।"

—वही, पृ० १७२-१७३

५८ "क्वाह क्व सा ? ..केन विधिना विनोदनीयेयमनुदिन प्रवर्धमाना तद्दर्शनोत्कण्ठा । कस्य क्रमिष्यते तद्देशगमनोपायेषु बुद्धिः ।...अपि नाम दैवमनुगुण स्यात् । एष्यति स विद्याधरदारक.....नेष्यति तदीक्षणगोचरप्रापणेण मत्प्रतिकृतिं कृतार्थताम् । कथयिष्यति मा गुणवन्तम् । सापि.....प्रतिपत्स्यते तद्वचनम् ।...प्रेषयिष्यति तमात्मानुरागप्रकटनाय मत्पाश्वर्म् ।"

—वही, पृ० १७६-१७७

५६. (अ) "We have, to begin with some initial incident or incident in which the conflict originates."

—W. H. Hudson An introduction to the study of Literature, p 200

(ब) "We shall come upon the genesis of the action in some incidents or incidents which, as giving birth to the conflict out of which the play is to be made, may be described, in Freytag's terminology, as 'the exciting force'." —Ibid, p 206

६०. अपश्यत फलप्राप्तिं यो व्यापार फल प्रति ।

पर चौत्सुक्यगमन प्रयत्न परिकीर्तितः ॥

—नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका ११

६१ प्रयत्नस्तु तदप्राप्तौ व्यापारोऽतित्वरात्त्वित ।

—दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका २० का उत्तरार्ध ।

६२ प्रयत्नस्तदलाभेन व्यापारातिशयो महान् ।

—साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ६३ का पूर्वार्ध ।

६३. प्रयत्नस्तु फलावाप्तौ व्यापारोऽतित्वरान्वितः ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ७२ का पूर्वार्ध ।

६४.प्रयत्नो व्यापृतौ त्वरा ।

—नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका ३५ का द्वि० चरण ।

६५ "एतासु चावस्थासु नायकसहायप्रतिपक्षदेवव्यापाराणामन्यतमस्य द्वयोस्त्रयाणां चतुर्णां च एकस्याम्, द्वयोस्तिसृषु चतसृषु पञ्चस्वपि च यथायथमुन्मीलने वृत्तिः । फलयोगस्तु मुख्यनायकस्यैव ।" —वही, कारिका ३५ के प्रथम चरण की व्याख्या

६६. "Secondly, the—Rising Action, growth, or complication, comprising that part of the play in which the conflict continues to increase intensity while the outcome remains uncertain".

—W. H. Hudson An introduction to the study of Literature, p 200

६७. (क) उपायापायशङ्काभ्यां प्राप्त्याशा प्राप्तिः सम्भवः ।

—धनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका २१ का पूर्वार्ध ।

(ख) फलसम्भावना किञ्चित् प्राप्त्याशा हेतुमात्रतः ।

—रामचन्द्र-गुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका ३५ का उत्तरार्ध ।

६८. (क) अपायाभावतः प्राप्तिनियताप्तिः सुनिश्चिता ।

—धनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका २१ का उत्तरार्ध ।

(ख) नियताप्तिरुपायानां साफल्यात् कार्यनिर्णयः ।

—रामचन्द्र-गुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका ३६ का पूर्वार्ध ।

(ग) अपायाभावतः प्राप्तिनियताप्तिस्तु निश्चिता ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ७३ का पूर्वार्ध ।

(घ) अपायाभावविभवान्नियताप्तिस्तदागम ।

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रकाश १, कारिका ६४ का पूर्वार्ध ।

६६. (क) अभिप्रेत समग्रं च प्रतिरूपं क्रियाफलम् ।

इतिवृत्ते भवेद् यस्मिन् फलयोग प्रकीर्तित ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका १४

(ख) समग्रफलसम्पत्ति. फलयोगो यथोदित. ।

—घनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका २२ का पूर्वार्ध ।

(ग) साक्षादिष्टार्थ-सम्भूतिर्नायिकस्य फलागम ।

—रामचन्द्र-गुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका २६ का उत्तरार्ध ।

(घ) सावस्या फलयोग स्याद् य. समग्रफलोदय ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ७३ का उत्तरार्ध ।

७० “Our analysis of dramatic structure, however, is not yet complete.

Though the real plot of a play begins with the beginning of a conflict, such conflict arises out of and therefore pre-supposes a certain existing condition of things and certain relations among the characters who are to come into collision. These conditions and relations have to be explained to us since otherwise the story will be unintelligible. We have therefore to distinguish another division of a drama—the introduction or exposition, comprising that part of it which leads upto and prepares for the initial incident”

—W. H. Hudson An introduction to the study of Literature, p. 201

७१. Ibid

७२. “Thus, in ‘King Lear’ the real crisis of the main plot is in the very first scene, in ‘Othello’ it does not occur till the first scene of the fourth act. In order to indicate approximately the plot movement in these two instances, we should have to use for the one some such form as...and for the other, some such form as ..”.

—Ibid p 202

७३. (क) वीज विन्दु पताका च प्रकरी कार्यमेव च ।

अर्थप्रकृतय पञ्च... .. ॥

—अग्निपुराण, अध्याय ३३८, श्लोक १६

(ख) इतिवृत्ते यथावस्था. पञ्चारम्भादिका स्मृता ।

अर्थप्रकृतय पञ्च तथा वीजादिका अपि ॥

वीज विन्दु. पताका च प्रकरी कार्यमेव च ।

अर्थप्रकृतय पञ्च ज्ञात्वा योज्या यथाविधि ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २१-२२

(ग) बीजबिन्दुपताकाख्यप्रकरीकार्यलक्षणा ।

अर्थप्रकृतय पञ्च ता एता परिकीर्तिताः ॥

—धनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका १८

(घ) बीज बिन्दुः पताका च प्रकरी कार्यमेव च ।

अर्थप्रकृतय पञ्च ज्ञात्वा योज्या यथाविधि ॥

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ६४ का उ० एव ६५ का पूर्वार्ध ।

७४. (क) स्वल्पमात्र समुत्सृष्ट बहुधा यद् विसर्पति ।

फलावसान तच्चैव बीज तदिह कीर्तितम् ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २३

(ख) स्वल्पोद्दिष्टस्तु तद्धेतुर्बीज विस्तार्यनेकधा ।

—धनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका १७ का पूर्वार्ध ।

(ग) स्तोकोद्दिष्ट फलप्रान्तो हेतुर्बीज प्ररोहणात् ।

—रामचन्द्रगुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका २६ का पूर्वार्ध ।

(घ) अल्पमात्र समुद्दिष्ट बहुधा यद् विसर्पति ।

फलस्य प्रथमो हेतुर्बीजं तदाभधीयते ॥

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ६५ उ० एव ६६ का पूर्वार्ध ।

७५गृहीतस्तु कदाचिन्मनुष्यलोके लब्धजन्मन पुनरानन्दयति दृष्टिम्; दृष्टतम-
दर्शन चैनममरलोकाच्च्युता कालक्रमेण देव्यपि मे प्रियगुमुन्दरी कदाचिदालोकयति ।
दर्शनाभ्यासजातपूर्वजातिस्मृतिश्च स्मरति रतिकराण्यसकृन्मया सहोपभुक्तानि
स्वर्गवासक्रीडासुखानि, विरहदुःखदत्तोद्दिगाच्च प्रवर्तते यथाशक्ति कुशलावाप्तिसाधके
कर्मणि, एवञ्च तस्या अपि उपकृत भवति । सम्भवन्ति च भवार्णवे विविधकर्मवश-
वर्तिना जन्तूनामनेकशो जन्मान्तरजातसम्बन्धैर्वन्धुभिसार्धमबाधिता पुनस्ते
सम्बन्धा, इति...हारमुपनिन्ये । —तिलकमञ्जरी, पृ० ४४-४५

७६ (क) प्रयोजनाना विच्छेदे यदविच्छेदकारणम् ।

यावत्समाप्तिवन्धस्य स बिन्दु परिकीर्तित ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २४

(ख) अवान्तरार्थविच्छेदे बिन्दुरच्छेदकारणम् ।

—धनञ्जय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका १७ का उत्तरार्ध ।

(ग) हेतोश्छेदेऽनुसन्धान बहूना बिन्दुराफलात् ।

—रामचन्द्रगुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका ३२ का उत्तरार्ध ।

(घ) अवान्तरार्थविच्छेदे बिन्दुरच्छेदकारणम् ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३२ का उत्तरार्ध ।

(ङ) अवान्तरार्थकार्यस्य प्रस्तुतार्थानुयायिन ।

सद्य सम्बन्धविच्छेदे बिन्दुरच्छेदकारणम् ॥

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ५६ का उ० एव ६० का पूर्वार्ध ।

७७. “.....इतिकथारसाक्षिप्तचेतसि स्ववृत्तान्तमावेदयति समरकेती, निश्चलपक्षमलेखे लिखित इव पश्यति तदीयमुखमभिमुखप्रहितदृशि सभ्यलोके, श्लथीकृतान्तरकथेषु आकर्णयत्सु सकुतूहलमन्तरान्तरा विस्तारितहर्षकोलाहलेषु कमलगुप्तप्रभृतिपु प्रधानराजपुत्रेषु, प्रचलितगिरसि सप्रपञ्चम् आकर्णयति सरसता कथापञ्जरस्य मञ्जीरमुख्ये वन्दिवन्दे,प्रविश्य प्रतीहारी हरिवाहन व्यजिज्ञपत्—कुमार । युवराजवार्ताद्भुतश्रवणेन पीतमतिचिर कर्णामृतम् । इदानीमीक्षणामृत क्षणमेकमा-स्वाद्यताम् । इत्युदीर्य.....दिव्य चित्रपटमुपनिन्दे । नरेन्द्रतनयस्तु अत्युत्कृष्टरूपा रूपिणीमिव भगवतो मन्मथस्य जयघोषणा कन्यकारूपधारिणीमेका चित्रपुत्रिका ददर्श, विममर्शं च . अस्या शरीरावयवसमुदायचारुतामतिचिरम् ।”

—तिलकमञ्जरी, पृ० १६१-१६२

७८. (क) यद् वृत्त हि परार्थं स्यात् प्रधानस्योपकारकम् ।

प्रधानवच्च कल्प्येत सा पताकेति कीर्तिता ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २५

(ख) प्रासङ्गिकं परार्थस्य स्वार्थो यस्य प्रसङ्गत ।

सानुबन्ध पताकाख्य ॥

—धनजय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका १३

(ग) आविमर्शं पताका चेच्चेतन स परार्थकृत् ।

—रामचन्द्र गुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका २६ उ० ।

(घ) व्यापि प्रासङ्गिक वृत्त पताकेत्यभिधीयते ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ६७ का पू० ।

(ङ) नायकस्य सभामध्ये तत्समानस्य या कथा ।

आफलोदयमात्रद्वा सा पताकेति कथ्यते ॥

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ४७ उ० एव ४८ पू० ।

७९. (क) फल प्रकल्प्यते यस्याः परार्थं केवलं बुद्धिं ।

अनुबन्धविहीनं स्यात् प्रकरीमिति निर्दिशेत् ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २६

(ख) प्रकरी च प्रदेशभाक् ।

—धनजय, दशरूपक, प्रथम प्रकाश, कारिका १३ का चतुर्थं चरण ।

(ग) प्रकरी चेत्क्वचिद्भावी चेतनोऽन्यप्रयोजन ।

—रामचन्द्रगुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका ३२ का पूर्वार्ध ।

(घ) प्रासङ्गिक प्रदेशस्थं चरितं प्रकरी मता ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ६८ का उ० ।

(ङ) येन केनाप्यनल्पेन हेतुना पूर्वमुद्गतम् ।

पश्चान्न दृश्यते यत्तु तद्वन्तु प्रकरी भवेत् ॥

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रथम प्रकाश, कारिका ४८ का उ०

एव ४९ का पू०-।

८०. प्रकरीनायकस्य स्यान्न स्वकीय फलान्तरम् ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ६६ का पू० ।

८१. (क) यदाधिकारिक वृत्त सम्यक् प्राज्ञैः प्रयुज्यते ।

तदर्थो य समारम्भस्तत्कार्यं परिकीर्तितम् ॥

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका २७

(ख) अपेक्षित तु यत्साध्यमारम्भो यन्निबध्नन् ।

समापन तु यत्सिद्ध्यै तत्कार्यमिति सम्मतम् ॥

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ६६ का उ० एव

७० का पू० ।

८२. अथाङ्गानन्तरोद्दिष्टमुपाय व्याचष्टे—बीज पताका प्रकरी बिन्दुः कार्यं यथारुचि ।

फलस्य हेतव पञ्च चेतनाचेतनात्मका ॥

उपायस्वरूपापरिज्ञाने तद्विषयाणामारम्भादीना स्वरूपपरिज्ञानासम्भव इति उपायस्वरूप व्युत्पाद्यते । 'यथारुचि' इति नैषामौद्देशिको निबन्धक्रमः, सर्वेषामवश्यम्भावित्वं वा ।.....इह हेतुद्विधा, अचेतनश्चेतनश्च । अचेतनोऽपि मुख्यामुख्य-भेदाद् द्विधा । मुख्यो बीजम्.....अमुख्यस्तु कार्यम् । चेतनोऽपि द्विधा, मुख्य-उपकरणभूतश्च । मुख्यो बिन्दुउपकरणभूतो द्विधा, स्वार्थसिद्धियुतपरार्थ-सिद्धिपर केवलपरार्थसिद्धिपरश्च । पूर्वः पताका, अन्य प्रकरीति ।

—रामचन्द्रगुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, प्रथम विवेक, कारिका २८ की व्याख्या ।

द्वितीय गोपान

तिलकमञ्जरी : कथानक की दृष्टि से

तिलकमञ्जरी का कथानक

प्राचीनकाल में अयोध्यानगरी में मेघवाहन नामक सार्वभौम सम्राट् हो चुके हैं। उन्हें सभी सुख प्राप्त थे। उनमें शील, शक्ति एवं सौन्दर्य का अनोखा संगम था। राजोचित एवं मानवोचित सभी गुणों का उनमें अहमहमिकया सन्निवेश हुआ था। फलस्वरूप उन्होंने अपने कमनीय एवं दुर्घर्ष यौवनकाल के पूर्वार्द्ध में ही अपने समस्त शत्रुओं को स्वाधीन करके सम्पूर्ण उत्तरी भारत पर एकातपत्र साम्राज्य की स्थापना कर ली थी। उनके राज्य में सम्पूर्ण प्रजा सुखी थी। सभी में जीवन के प्रति उल्लास था, उमंग थी, शालीनता थी और अपने सम्राट् के प्रति भक्तिभावना की तो सीमा ही नहीं थी।

शत्रुओं की ओर से निश्चिन्त होकर महाराज मेघवाहन अपनी प्रिय प्रजा के योगक्षेम का उत्तरदायित्व अपने सुयोग्य, अनुभवी, निष्पक्ष एवं निर्लोभ मन्त्रियों को सौंप कर भी प्रजा के वास्तविक सुख-दुःख का पता लगाने के लिए यदा-कदा स्वयं भी अपनी वेशभूषा बदल कर राजमहल से निकल जाया करते थे किन्तु जब अपनी प्रजा को सब प्रकार से सुखी एवं प्रसन्न पाते थे तो अपने मन में अनिर्वचनीय आनन्द का अनुभव करते थे। इस प्रकार सम्राट् मेघवाहन अपनी प्रजा को सुख-सुविधाएँ देते हुए अपने अन्तपुर (रनिवास) में मदिरावती आदि अपनी रानी-महारानियों के साथ उद्दामयौवनोचित सुखों का सानन्द उपभोग कर रहे थे।

यद्यपि सम्राट् मेघवाहन धर्म, अर्थ एवं काम नामक जीवन के स्पृहणीय तीन पुरुषार्थों की प्राप्ति से उत्पन्न सभी सुखों का अनुभव कर रहे थे, किन्तु यौवन का अधिकांश भाग व्यतीत हो जाने के बावजूद भी उन्हें अपनी किसी भी धर्मपत्नी से सन्तान को देखने का सौभाग्य प्राप्त नहीं हुआ था। अतः जब भी अपने जीवन के इस पहलू पर विचार करते थे तो उनका हृदयकमल झुलस जाता था, शरीर अवसन्न-सा हो जाता था, साथ ही बुद्धि भी कुण्ठित सी हो जाती थी। उनकी सारी उमंगों पर, सारी सम्पत्तियों पर और सारी आशाओं पर पानी फिर जाता था। कभी-कभी वह सन्तानाभाव की मर्मन्तिक व्यथा से इतने दुःखी हो जाया करते थे कि उन्हें अपने राजसी ठाठवाट से ही वितृष्णा होने लगती थी। यहाँ तक कि वह अन्तपुर की धर्मपत्नियों को भी निष्फल समझने लगते थे। इस परिस्थिति में वह सन्तान के सुख से सुखी, नगर निवासी स्त्री-

पुरुषो को ही नहीं, अपितु पशु-पक्षियों को भी अपने से कहीं अधिक भाग्यशाली समझने लगते थे।

ज्यो-ज्यो समय व्यतीत होता जा रहा था, त्यो-त्यो सम्राट् की पुत्राभावजनित चिन्ता भी द्रौपदी की साडी के समान बढ़ती ही चली जा रही थी। एक रात तो वह, सारी रात, इसी विषय पर सोचते रहे और उन्हें नीद भी नहीं आई। रात के अन्तिम प्रहर में नीद ने ज्योही उन्हें क्षणमात्र के लिए गोद में लिया त्योही एक विरुदावली गायक ने देवताओं की उपासना के लिए प्रेरणा देने वाले एव उज्ज्वल भविष्य की सूचना देने वाले प्राभातिक गीत को हृदयस्पर्शी मधुर स्वर में गाकर उन्हें जगा दिया।^१

सम्राट् ने गीत की स्वरलहरी के साथ उसके अर्थ पर ध्यान दिया, और ज्योही वे मर्म पर पहुँचे त्योही उनके हृदयक्षितिज पर, देवता की आराधना से, पुत्रप्राप्ति की आशा-रूपिणी उषा की स्वर्णिम रश्मियों का प्रसार होने लगा। तुरन्त ही शय्या का परित्याग करके प्रातःकालीन शौच-स्नान-सन्ध्योपासनादि आवश्यक कृत्यों को वडे उत्साह के साथ पूरा किया। तदनन्तर वह अपने अन्तःपुर पहुँचे और वहाँ उन्होंने अपनी परमप्रिय पत्नी महारानी मदिरावती से प्रेमपूर्ण वार्तालाप के प्रसंग से अपने मन की बात कह डाली। उन्होंने कहा कि देवि ! मैं चाहता हूँ कि आप मा वने और मुझे पिता बनने का सौभाग्य मिले। यह अभिलाषा देवाराधना के बिना पूरी नहीं हो सकती। आज के प्रभातगीत को सुनकर मेरे मन में विश्वास हो रहा है कि यदि मैं वन जाकर तपस्या द्वारा अभीष्ट देवता को प्रसन्न कर लूँ तो अवश्य ही मैं पिता के और आप माता के स्पृहणीय गौरव को पा सकती हूँ। इसलिए देवि ! जब तक पुत्र-प्राप्ति का वरदान नहीं मिलता तब तक मैं तपस्या करने के लिए वन में रहने का निश्चय कर चुका हूँ। आप अधीर न हो, गुरुजनों की सेवा में यही रहकर मेरे लौटने की धैर्यपूर्वक प्रतीक्षा करती रहे।

मदिरावती सम्राट् मेघवाहन से अगाध प्रेम करती थी। उसने जब यह सब कुछ सुना तो आसन्न वियोग की कल्पना से वह मूर्च्छित हो गई। उसकी मूर्च्छा से परिचारिकाएँ घबडा गई। उन्होंने तुरन्त ही उसे सम्हाला। जब उसे कुछ होश आया तो लम्बी-लम्बी साँसे भरती हुई बड़ी मुश्किल से अपने को सम्भालती हुई रँधे गले से लडखडाती आवाज में बोली कि हे आर्यपुत्र ! मैं आपकी इच्छा के विपरीत नहीं हूँ। किन्तु यहाँ मुझे अकेली छोड़कर आप वन मत जाईएगा। मैं आपके बिना क्षण भर भी नहीं जी सकती। यदि आप मुझे ठुकराकर वन चले जाएँगे तो मेरी यह आखिरी ही भेट समझना। वह बस इतना ही कह पाई थी कि उसके आँसुओं का बाँध टूट गया और कुछ ही देर बाद हिचकियों ने उसके टूटते हुए दिल को और भी अधिक झकझोरना शुरू कर दिया। सम्राट् मेघवाहन भी अपनी प्रियतमा के प्यार भरे दिल के बेहद दीवाने थे। उन्होंने मदिरावती को समझाने की हरचन्द कोशिश की, सब तरह से धैर्य बँधाया, किन्तु मदिरावती वन में साथ चलने या फिर वियोग में मर मिटने की अपनी धारणा नहीं बदल सकी, क्योंकि वह सम्राट् को अपने प्राणों से भी ज्यादा प्यार करती थी।

जिस समय सम्राट् अपनी प्रियतमा को समझाने-बुझाने में लगे हुए थे उसी समय

अचानक ही उनकी निगाह दक्षिण दिशा की ओर से आकाश मार्ग से उडकर आते हुए जटाजूटधारी परमतेजस्वी विद्याधरमुनि^२ पर पड़ी। उन्हें देखकर उनके अनुपम तेज से श्रद्धाभिभूत होकर सम्राट् मेघवाहन उनके प्रति आदर-सत्कार करने की मुद्रा में उठ खड़े हुए; साथ ही महारानी मदिरावती भी अपने पति के साथ ही उन मुनि के स्वागत में उठ खड़ी हुईं। मुनि भी इन लोगों की हार्दिक-प्रीति भरी श्रद्धा से प्रसन्न होकर आगे न बढ़कर इन्हीं के पास प्रासाद पर उतर आए। सम्राट् ने बड़ी प्रसन्नता एवं श्रद्धा के साथ सुन्दर उच्च आसन पर उन्हें बैठाया और उनका यथोचित आदर-सत्कार करके हाथ जोड़कर प्रार्थना की कि हे भगवन् ! आप महात्मा हैं। आज आपकी चरणरज से मैं और मेरा यह सम्पूर्ण परिवार कृतार्थ हो गया। अब मैं जानना चाहता हूँ कि मेरे पास वह कौन-सी वस्तु है जिसे मैं आपके चरणों में सौंपकर असीम आनन्द को प्राप्त कर सकूँ ? सम्राट् के वचनों को सुनकर मुनि का मनोमयूर हर्ष से नाच उठा। वह बोले— हे सत्पुरुष ! आप उदार हैं, अतः आपकी वाणी में उदारता होनी ही चाहिए। किन्तु मैं तो साधु-सन्यासी हूँ। निर्जन कानन को ही घर और कन्दमूल फलों को ही भोजन मानकर असीम सन्तोष का अनुभव करने वाला हूँ। अतः मुझे आपकी किसी भी वस्तु की आवश्यकता नहीं है। यह सब (प्रार्थना) रहने दीजिए। मैं तो आपके सहज स्नेह से ही आकृष्ट होकर उतर आया हूँ। अब मुझे यह बताईए कि यह कौन-सा नगर है ? आप कौन हैं ? आपका वंश क्या है ? और आपके पार्श्व भाग में बैठी हुई यह देवी कौन है ? आप परेशान से नजर क्यों आ रहे हैं ? और इन देवीजी के चेहरे को देखकर मुझे तो ऐसा लग रहा है कि जैसे इन्होंने अभी-अभी रोना बन्द किया हो। कहीं आप लोंगी की कोई प्रिय वस्तु तो नहीं खो गई ? या कहीं कोई प्रिय बन्धुजन परदेश तो नहीं चला गया ? यहाँ कहीं आप लोगों की किसी इच्छा पर तो तुपाराघात नहीं हो गया ? यदि मेरे सुनने योग्य हो तो बताईए, आखिर बात क्या है ?

सम्राट् ने पहिले तो सिर झुका लिया, फिर नम्रतापूर्वक निवेदन किया कि हे भगवन् ! आप लोग तो हमेशा दूसरों की भलाई ही सोचते हैं। अतः आपसे मैं कुछ भी नहीं छिपाऊँगा। आप जैसे महात्माओं के समक्ष मेरे जीवन का कोई भी पहलू गोपनीय नहीं रह सकता, ऐसा कहकर सम्राट् ने मुनि के सभी प्रश्नों का नम्रता के साथ उत्तर देते हुए अयोध्या नगरी का अपना और अपनी प्रियतमा भार्या महारानी मदिरावती का परिचय दिया, और साथ ही अपनी चिन्ता का और मदिरावती के रोने का कारण भी बता दिया। उन्होंने अन्त में मुनि से यह भी प्रार्थना की कि वह मदिरावती को यथोचित आदेश देने की कृपा करे।

सम्राट् एवं साम्राज्ञी की आन्तरिक वेदना को सुनकर मुनि का सवेदनशील हृदय द्रवीभूत हो उठा। सम्राट् की शालीनता एवं सम्राज्ञी की पतिभक्ति से प्रभावित होकर मुनि के मन में दयाभाव जागरित हो गया। वह सन्तान न होने के कारण को जानने के लिए तुरन्त ही समाधिस्थ हो गए। थोड़ी देर के बाद अपनी आँखें खोली और मन्द-मन्द मुस्कराते हुए उन्होंने सम्राट् को कहा— राजन् ! अब आप जरा भी चिन्ता न करे।

क्योंकि जिस कारण से आपको अभी तक सन्तान का मुख नहीं प्राप्त हो सका है, वह अब करीब-करीब समाप्त हो चुका है। इसलिए अब आपको न तो वन जाने की आवश्यकता है और न ही अपनी इस प्रियतमा को अपने विरहानल में झुलसाने की जरूरत है। अब आप घर में ही रहिए और यही रहकर मुनिजनोचित आहार-विहार को अपनाते हुए अपनी कुलदेवता राजलक्ष्मी की निर्मल मन से उपासना कीजिए। निश्चय ही वह अति-शीघ्र आपको अभिमत वर प्रदान करेगी। मुनि की इस अमृतोपम वाणी को सुनकर सम्राट् का रोम-रोम आनन्द से पुलकित हो गया। मदिरावती का मुरझाया हुआ चेहरा उल्लास से चमक उठा। दोनों ने असीम श्रद्धा-भाव से मुनि के चरणों में अपना सिर झुका दिया।

मुनि ने राजलक्ष्मी की उपासना में चार-चाँद लगने के लिए सम्राट् को अपराजिता नामक चिन्तामणि विद्या (मन्त्र) को बता दिया। साथ ही उसके जप की विधि एवं फल भी समझा दिया। मदिरावती को भी, जो उस समय आनन्द-सागर में तैर रही थी, मुनि ने सयम-नियम एवं ब्रह्मचर्य का पालन करने की आज्ञा दी; ताकि सम्राट् अपनी तपस्या में अटल होकर राजलक्ष्मी का वर प्राप्त कर सके; और उसे माता बनने का गौरव शीघ्र मिल सके। सम्राट् ने मुनि के आदेश को अपनी ओर से और सम्राज्ञी की ओर से भी अक्षरशः निभाने का कृतज्ञतापूर्वक वचन दिया।

तदनन्तर चलने की इच्छा प्रकट करते हुए मुनि ने कहा कि राजन् ! मैं इस समय पुष्कर द्वीप^३ से आ रहा हूँ। मुझे अभी जम्बूद्वीप^४ के खास-खास तीर्थों में जाना है। है। अतः अब आप मुझे चलने की आज्ञा दीजिए। आपका मनोरथ अवश्य पूर्ण होगा। इतना कहकर मुनि आसन से उठ खड़े हुए। सम्राट् एवं सम्राज्ञी ने उन्हें उठकर पुनः प्रणाम किया तो वह उन्हें पुनः आशीर्वाद देते हुए उनके देखते-देखते आकाशमार्ग से उड़ते हुए उनकी आँखों से ओझल हो गए।

×

×

×

सम्राट् ने अपने गुरुजनो एवं मन्त्रियों को मुनि के साथ हुए वार्तालाप से परिचित कराया और प्रमदवन^५ के बीचो-बीच कृत्रिम पर्वत के पास एक अति सुन्दर भव्य मन्दिर का निर्माण कराया। तुरन्त ही शुभ मुहूर्त्त में लक्ष्मीदेवी की सर्वलक्षणसम्पन्न प्रतिमा की प्राण-प्रतिष्ठा सहित स्थापना करा कर मुनि द्वारा बताए हुए विधान से आराधना करने लगे। लक्ष्मी देवी की अर्चना के बाद प्रतिदिन अपराजिता नामक चिन्तामणि विद्या (मन्त्र) को भी भक्ति-भाव से जपने लगे।

इस प्रकार भगवती लक्ष्मी की भली-भाँति आराधना करते हुए सम्राट् के अभी कुछ ही दिन बीते थे कि एक (पर्व) के दिन सम्राट् ने शाम को लक्ष्मी जी की पूजा करने के बाद शक्रावतार नामक जैन-मन्दिर में आदितीर्थंकर^६ के दर्शन करने का विचार किया। अपने सेवकों की निगाह बचाकर सम्राट् वहाँ पहुँचे। अभी वह मन्दिर के दरवाजे पर ही पहुँचे थे कि उनकी दृष्टि एक अत्यन्त तेजस्वी देवपुरुष पर पड़ी। वह दिव्यपुरुष स्वर्गीय वस्त्राभूषणों से सुसज्जित था। उसके गले में झूमता हुआ पारिजात के फूलों का सुन्दर हार अपनी अलौकिक सुगन्धि में वातावरण को मधुर बना रहा था। उस समय वह दर्शन

करके लौट रहा था। सम्राट् उसके व्यक्तित्व से अत्यधिक प्रभावित हुए और उन्होंने उसे देवता समझकर भक्तिभाव से हाथ जोड़कर प्रणाम किया। वह दिव्यपुरुष भी सम्राट् के शीलसौन्दर्यसम्पन्न व्यक्तित्व से निहायत आकृष्ट हुआ और थोड़ी देर सम्राट् को नीचे से ऊपर तक निहारता रहा। तत्पश्चात् उसने पहिचान कर प्रसन्न होकर कहा—राजन् ! मैं आपको जानता हूँ। देवराज इन्द्र की सभा में आपकी कई बार तारीफ सुन चुका हूँ। आप चक्रवर्ती सम्राट् मेघवाहन ही तो हैं ? सचमुच आज मैं धन्य हो गया, मेरा जीवन सफल हो गया। श्रीजिनदेव के दर्शन का फल तुरन्त मिल गया, जो आप जैसे सम्राट् का दर्शन हो गया। सम्राट् अपनी प्रशंसा सुनकर कुछ झेप से गए और उन्होंने परिचय पाने की इच्छा से दिव्यपुरुष को जिज्ञासापूर्ण दृष्टि से देखा।

दिव्यपुरुष ने कहा—राजन् ! मैं एक वैमानिक देवता हूँ। सौधर्म नामक देवलोक में रहता हूँ और मेरा नाम ज्वलनप्रभ है। इस समय मुझे नन्दीश्वर नामक द्वीप में पहुँचना है।^० क्योंकि वहाँ विशाला नामक नगरी में मेरा प्यारा दोस्त, मुमाली अपनी पत्नी स्वयम्प्रभा के साथ रह रहा है। वहाँ जैन-मन्दिरों की अनिर्वचनीय शोभा को देखने के लिए स्वयम्प्रभा ही मेरे उस दोस्त को वहाँ खींच ले गई है। आज मेरे कुछ सेवकों ने आकर मुझे सूचना दी है कि वह विशाला नगरी बुरी तरह उजड़ रही है। मेरे दोस्त मुमाली का महल भी सूना लग रहा है। इस खबर से मैं अपने दोस्त के बारे में काफी चिन्तित हो गया हूँ। क्योंकि इस प्रकार के उत्पात उसके विनाश की सूचना दे रहे हैं। मेरे दोस्त का दिल बहुत ही नाजुक है, वह मुझे बेहद प्यार करता है। अतः इन दिनों अवश्य ही याद कर रहा होगा। इसलिए मैं उससे मिलने जा रहा हूँ। रास्ते में परमपवित्र इस जैन-मन्दिर को देखकर दर्शन के लिए ठहर गया था। अच्छा ही हुआ, आपके भी दर्शन हो गए। इसलिए मैं इस समय काफी जल्दी में हूँ। सोच रहा हूँ कि अपने दोस्त को समझाऊँगा-बुझाऊँगा और उसे धार्मिक कार्यों को करने की प्रेरणा दूँगा, ताकि उसका दूसरा जन्म अच्छी जगह हो सके। साथ ही कल ही लौट भी आऊँगा। अब मेरा भी पुण्य क्षीण हो चुका है और स्वर्गसुख लगभग समाप्त ही हो रहा है। चूँकि मेरी आयु भी अब करीब-करीब पूरी ही हो चुकी है, इसलिए मुझे भी अपने परलोक को सुधारने के लिए शीघ्र ही कुछ न कुछ अनुष्ठान करना है।

आपको देखकर मेरा मन अत्यधिक उदार हो रहा है। मैं चाहता हूँ कि आपको अपना चन्द्रातप नामक हार उपहार के रूप देकर अपने हृदय को सन्तुष्ट कर लूँ। मैंने आपकी दानवीरता और किसी के भी सामने लेने के लिए कभी भी अपना हाथ न फैलाने की तारीफ सुनी है। इसलिए मैं सोचता हूँ कि कहीं आप इन्कार न कर दें। परन्तु राजन् ! मेरी इस प्रार्थना को आप ठुकराएँ नहीं, मेरे इस हार को आप अवश्य ही स्वीकार करने की कृपा करें। सम्राट् ! इस हार की भी एक कहानी है। चमचमाते हुए अनमोल मोतियों के इस हार को स्वयं क्षीरसागर ने पिरोया है। उसने यह हार अपनी पुत्री लक्ष्मी को बड़े प्यार के साथ दिया था। काफी समय तक यह लक्ष्मी के ही पास रहा। जब देवराज इन्द्र के पुत्र जयन्त का जन्म हुआ तो लक्ष्मी जी ने इसे इन्द्राणी को भेंट कर दिया। इन्द्राणी ने कुछ समय के बाद इसे मेरी पत्नी प्रियगुसुन्दरी के गले में

पहिना दिया। वह इसे बड़े प्यार से पहना करती है। आज चलते समय मैं अपनी पत्नी प्रियगुसुन्दरी के विरह की विकलता को कम करने के लिए उसके इस हार को अपने साथ लेता आया हूँ। यह बहुत ही प्रभावशाली है। इसे जो धारण करता है उसकी बिगड़ी हुई तकदीर खुल जाती है। मेरी हार्दिक इच्छा है कि इसे आप स्वीकार कर ले। मेरा क्या है, मेरे और मेरी पत्नी के पुण्य तो समाप्त हो ही रहे हैं। अतिशीघ्र ही हम दोनों को मर्त्य-लोक में जन्म लेना पड़ेगा। यदि आप इस हार को नहीं लेते तो भी स्वर्ग छोड़ते समय हम लोगों के हाथ से तो यह निरुल ही जाएगा। यदि आप इसे ले लेते हैं तो हो सकता है कि कभी प्रियगुसुन्दरी को भी इसे देखने का सुभवसर मिल जाए। इसे देखकर वह अपने पूर्वजन्म को याद करके शुभ काम में प्रवृत्त होकर अपना कल्याण भी कर सकेगी। इस प्रकार उसका भी भला हो जाएगा। इसलिए हे राजन् ! आप सोचिए-विचारिए नहीं। मैं आपको यह हार हमेशा के लिए भेंट कर रहा हूँ, आप अवश्य ले लीजिए, इस प्रकार विस्तार के साथ हार की कथा कहकर ज्वलनप्रभ ने उसे अपने गले से उतार कर सम्राट् को भेंट कर दिया। सम्राट् भी दिव्यपुरुष के वृत्तान्त से इतने प्रभावित हो गए कि वह उसके इस कृपापूर्ण आग्रह को ठुकरा न सके और उन्होंने उसे बड़ी उत्सुकता के साथ ले लिया।

ज्योही सम्राट् ने अपने हाथों में हार लिया त्योही दिव्यपुरुष अचानक ही उनकी आँखों से ओझल हो गया। सम्राट् को बड़ा आश्चर्य हुआ। वह काफी देर तक हार को टकटकी लगाव देखते रहे। फिर उसे दुशाला के एक छोर में बाँधकर अन्दर मन्दिर में जाकर आदिनाथ जैन भगवान् के दर्शन किए और अपने भवन को वापिस लौट आए।

लक्ष्मी देवी की प्रतिमा के सामने बैठकर सम्राट् ने सारी घटना सुना डाली, साथ ही उस हार को भी उन्हीं के चरणों में रखकर विचार करने लगे कि देवता की वस्तु देवता के ही पास रहनी चाहिए, मनुष्य के पास नहीं। इसी समय सम्राट् को पास ही में किसी का भयकर अट्टहास सुनाई दिया, पर वह डरे नहीं। उन्होंने अपनी दृष्टि उधर घुमाई तो लक्ष्मी जी की प्रतिमा के बाईं ओर पास में ही खड़े हुए एक विकराल वेताल को देखा। सम्राट् ने उसे नीचे से ऊपर तक बड़े गौर से देखा और फिर मुस्कराते हुए कहा—महात्मन् ! आपके अट्टहास को सुनकर मुझे आश्चर्य हो रहा है। कहिए, क्या बात है ? आप इतनी जोर से क्यों हँस रहे हैं ? तब वेताल बोला कि राजन् ! मुझे तुम्हारे ही ऊपर हँसी आ रही है। तुम वरदान पाने की इच्छा से मेरी स्वामिनी लक्ष्मी देवी की आराधना बहुत दिनों से कर रहे हो। मगर तुम नहीं जानते हो कि स्वामी को प्रसन्न करने के पहिले उसके सेवकों को प्रसन्न कर लेना चाहिए। क्योंकि सेवक ही प्रसन्न होकर स्वामी को भी प्रसन्न कर लेते हैं; और वरदान दिला देते हैं। दुनियाँ में भी यही रिवाज है। किन्तु तुम मुझे खुश किए बिना ही लक्ष्मी देवी को खुश करना चाहते हो, यह विल्कुल असम्भव बात है। मैं देवी का सर्वाधिक प्रिय और सदा उनके पास रहने वाला हूँ। तुम यदि लक्ष्मी देवी की कृपा चाहते हो तो पहिले मुझे प्रसन्न करो। इतना सुनकर सम्राट् ने हँसकर कहा—ओह ! यह बात है ? मैं क्या जानूँ ? दरअसल मुझे सेवा करने का तौर-तरीका ही मालूम नहीं है, क्योंकि मैंने कभी किसी की सेवा ही नहीं की है। आप

लक्ष्मी देवी के सेवक है, तो लीजिए ये फल, कन्दमूल और लड्डू। इन्हे खाकर तृप्ति का अनुभव करिए। सुनकर वेताल हँसा और बोला—राजन् ! मैं न पक्षी हूँ न पशु, और न ही मैं मनुष्य हूँ। इसलिए मुझे तुम्हारे ये फल, कन्दमूल और लड्डू पसन्द नहीं। तुम नहीं जानते, मैं राक्षस हूँ। इसलिए माँस पसन्द करता हूँ। पर इस समय मुझे वह भी नहीं चाहिए। मुझे तो इस समय सिर्फ एक ऐसे आदमी की खोपड़ी की जरूरत है जिसने याचको को कभी निराश नहीं किया हो, और दुश्मन के आगे कभी सिर न झुकाया हो।

सम्राट् ने कहा—प्रेतनाथ ! मेरे पास इस समय ऐसा कोई नरकपाल नहीं है। मैंने ऐसे शूरवीरो को संग्राम में मारा तो अवश्य है, किन्तु उनके कपालो को इकट्ठा नहीं किया। अब ध्यान रक्खूँगा। हाँ, यदि आपको इसी समय आवश्यकता हो तो मेरा सिर आपकी सेवा में हाजिर है। सम्राट् की बात सुनते ही वेताल ने कहा कि राजन् ! मुझे तुम्हारा सिर पसन्द है। लीजिए मेरी यह पैनी छुरी, और काट दीजिए अपनी गर्दन। सम्राट् ने कहा कि आप अपने इस दिव्यास्त्र को अपने पास ही रखिए। मैं साधारण मनुष्य हूँ, इसको मैं सम्हाल नहीं सकता, मेरे पास मेरी तलवार है, ऐसा कहकर सम्राट् ने म्यान से अपनी तलवार निकाली और भगवती लक्ष्मी को भक्तिभाव से प्रणाम करके उनके सेवक वेताल को प्रसन्न करने के लिए दिए हुए अपने वचन को पूरा करने के लिए तलवार को अपनी गर्दन पर धर दबाया। अभी उनकी आधी ही गर्दन कट पाई थी, कि इसी बीच तलवार कुण्ठित हो गई। सम्राट् ने अपनी पूरी शक्ति से तलवार को फिर दबाया, किन्तु व्यर्थ...। उन्हे वेहोशी आने लगी, लेकिन तभी उन्हे स्त्रियों की हाहाकार ध्वनि सुनाई दी। सम्राट् की आँखे उस ओर बरबश उठ गईं, तो देखा कि सामने उनकी आराध्य देवता लक्ष्मी देवी खड़ी हुई हैं और उनके चारों ओर अन्य देवियाँ भी हैं।

सम्राट् ने लक्ष्मी जी को कुछ-कुछ पहिचान तो लिया परन्तु अपने सन्देह—कही यह भी वेताल के समान ही न हो—को दूर करने के लिए उनका परिचय पूँछ लिया। लक्ष्मी जी ने कहा कि—राजन् ! मैं वही लक्ष्मी हूँ जिसकी तुम आराधना कर रहे हो। मैं तुम्हारी भक्ति से निहायत प्रसन्न हूँ। बोलो क्या चाहते हो ? इतना सुनते ही सम्राट् का हृदय प्रसन्नता से पुलकित हो गया और उन्होंने लक्ष्मी जी से कहा—देवि ! आपके दर्शन पाकर मैं निहाल हो गया, कृतार्थ हो गया, मेरे सभी मनोरथ पूरे हो गए। यह मेरा अन्तिम समय है। क्योंकि मैं अपना शिर आपके सेवक इस वेताल को दान कर चुका हूँ। पता नहीं, मेरी तलवार क्यों कुण्ठित हो गई है। मैं अपना शिर नहीं काट पा रहा हूँ। आप मुझ पर प्रसन्न हैं ही, तो फिर कृपा करके मेरी तलवार में तीक्ष्णता और मेरे हाथों में इतना बल भर दीजिए कि मैं अपना शिर काटकर इस वेताल को देकर अनृण हो सकूँ।

उस सकटकाल में भी सम्राट् के साहस एव त्याग को देखकर लक्ष्मी जी ही नहीं बल्कि उनके साथ आने वाली अन्य देवागनाएँ भी विस्मित हो उठी। लक्ष्मी जी ने तुरन्त ही गद्गद होकर सम्राट् से कहा—तात ! अधीर न हो, तुम मेरे स्वरूप को नहीं पहिचान पा रहे हो, इसीलिए ऐसा कह रहे हो, मेरे परिवार में कोई भी भूत-प्रेत-वेताल नहीं है। जिसे तुम वेताल समझ रहे हो, वह तो मेरा सेवक यक्ष है। इसका नाम महोदर है। मेरे

आने के पहिले इसने तुम्हारी भक्ति की परीक्षा ली थी। देखो तो, कही कुछ भी भयानक नहीं है। मैं तुमसे बहुत खुश हूँ। बोलो क्या वर चाहते हो ?

सम्राट् ने देखा—सचमुच वहाँ भयकर वेताल नहीं था। उसके स्थान पर एक भोली-भाली शकल का यक्ष खडा-खडा मुस्करा रहा था। लक्ष्मी जी के कृपा-कटाक्ष की धवलधारा उनके शरीर पर पड रही थी। उनका शिर भी पहिले की तरह सुकुशल था, न कही घाव था और न कही वेदना। सम्राट् की साधना पूरी हो रही थी, उन्हें तपस्या का पूरा-पूरा फल देने के लिए लक्ष्मी जी खडी-खडी मुस्करा रही थी।

सम्राट् ने हाथ जोड दिए, लक्ष्मी जी के चरणों में अपना शिर झुका दिया, भक्ति-भाव से भरपूर होकर उनकी स्तुति की, और मदिरावती की गोद से पुत्रप्राप्ति का चिराभिलषित वर माँगा। लक्ष्मी जी ने 'एवमस्तु' कहकर सम्राट् के मनोरथ पूरे कर दिए, साथ ही बड़े प्यार से यह भी कहा कि—राजन् ! ज्वलनप्रभ नामक दिव्यपुरुष ने जो हार तुम्हें भेट किया है, इसे तुम अपने पास रखो। जब तुम्हारा पुत्र बडा हो जाए तो उसे पहिनाना। यह हार बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। इसके साथ ही साथ मैं तुम्हें अपनी एक अँगूठी भी दे रही हूँ। इसका नाम बालारुण है। इसे धारण करने वाला व्यक्ति बड़े से बड़े सकट से छुटकारा पा लेता है। अतः तुम इसे भी अपने पास रखो। तुम्हारा सर्वथा कल्याण होगा। अब मैं चलना चाहती हूँ। दक्षिण भारत के सागरतीरवर्ती स्थानों पर भ्रमण करके पुन मैं हिमालय पर स्थित अपने स्थान को वापिस लौट जाऊँगी। अब तुम भी तपश्चर्या के नियमों से मुक्त होकर आनन्द से राजोचित भोगविलास को अपनाओ। ऐसा कहकर लक्ष्मी जी अपने दलबल के साथ अन्तर्हित हो गईं। सम्राट् विस्मय और हर्ष की लहरों में तैरने लगे। इन दिव्य घटनाओं का विश्लेषण करने में ही उनकी रात बीत गई।

×

×

×

सम्राट् के जीवन में नया सवेरा हुआ, और नए सूरज की नई नवेली सुनहली किरण उनके हृदय कमल को विकसित कर गईं। सम्राट् प्रातः कालीन नैतिक कामों से निवृत्त हुए। दर्शनार्थ आए हुए गण्यमान्य नगरवासियों, मन्त्रियों और गुरुजनों से भेट की, रात की घटनाएँ सुनाई, और जब हार और अँगूठी को भी दिखाया, तो लोगों की खुशी का ठिकाना न रहा, क्योंकि सम्राट् की साधना सफल हो गई थी।

सम्राट् ने अपने महोदधि नामक प्रधान रत्नाध्यक्ष को बुलाकर अन्य प्रमुख-प्रमुख रत्नों के मध्य में आदर के साथ सुरक्षित रखने के लिए हार सौंप दिया। इस समय उन्हें अपने प्रधान सेनापति वज्रायुध की याद आ गई। यह वज्रायुध सम्राट् की आज्ञा से ही विद्रोही अधीनस्थ राजाओं को नियन्त्रित करने के लिए सेनासहित दक्षिण भारत की ओर गए हुए थे। इसलिए सम्राट् ने अँगूठी को वज्रायुध के पास भेजने के लिए आदेश दे दिया और साथ में यह सन्देश भी कि प्रबल शत्रु के जाल में फँसने पर जब प्राणों का सकट आता दिखाई दे तो इस अँगूठी को अवश्य पहिन ले। तत्पश्चात् सभी के साथ वह वर प्राप्ति के उल्लास से उल्लसित होते हुए राजमहल में पहुँचे।

वहाँ थोड़ी देर ठहर कर आए हुए लोगों से मिलकर शक्रावतार तीर्थ को, जहाँ

रात में उन्हें दिव्यपुरुष ने हार भट किया था, चल दिए। वहाँ भगवान् के दर्शन किए। तदनन्तर नगर के अन्य प्रमुख-प्रमुख मन्दिरों में जा-जाकर भगवान् के दर्शन करते रहे। इसी बीच, महात्माओं का दर्शन और नगर के बड़े-बूढ़ों से बातचीत करते-कराते, दोपहर का समय हो गया। सम्राट् महल को लौट आए और अपने अधीनस्थ साथी अन्य राजाओं के साथ हँसते-हँसते हुए भोजन किया। तत्पश्चात् दन्तवलभिका में आराम करते हुए सगीतगोष्ठी के रसास्वादन में सारा दिन बिता दिया।

शाम होते-होते सम्राट् वहाँ से उतरे और पूजागृह में सन्ध्योपासना करके उन्होंने सुन्दर वेशभूषा धारण की और आस्थानमण्डप में थोड़ी देर बैठे। तदनन्तर सुन्दर एवं सुशील परिचारिकाओं के साथ मदिरावती के भवन में पहुँचे। चूँकि मदिरावती वरप्राप्ति के विषय में सम्राट् के साहससम्पन्न कार्य को सुन चुकी थी, इसलिए उनका दिल सम्राट् के दर्शन के लिए छटपटा रहा था। सम्राट् के पहुँचते ही मदिरावती ने भावविभोर होकर उनका स्वागत किया। सम्राट् महारानी के आभरणशून्य दुर्बल शरीर को देखकर क्षण-भर के लिए द्रवित हो गए। पुनः स्वयं उन्होंने महारानी के शरीर को अलकृत किया और वरप्राप्ति की घटना को विस्तार के साथ सुनाया। महारानी ने सब कुछ विस्मय और उल्लास के साथ सुना। तदनन्तर बहुत दिनों से बिछुड़े हुए दो शरीर प्यार भरी बातें करते-करते एकाकार हो गए, क्योंकि उनकी यम-नियम की डोर लक्ष्मी जी द्वारा काटी जा चुकी थी।

×

×

×

उसी रात, जब सवेरा होने जा रहा था, सम्राट् ने एक सपना देखा। देखा कि उनकी पत्नी मदिरावती बर्फ की सफेदी से जगमगाते हुए कैलाश पर्वत के उत्तुंग शिखर पर बैठी हुई है। सफेद साड़ी और चमेली के हार में उनके शरीर की कान्ति अत्यधिक कमनीय हो उठी है। आभूषणों ने उनकी खूबसूरती में चार चाँद लगा दिए हैं। इसी बीच आकाश से इन्द्र का वाहन ऐरावत हाथी उतरता है और मदिरावती के सामने बैठ जाता है। इतना ही नहीं बल्कि वह अपनी सूँड के अग्रभाग से मदिरावती के स्तन से दुग्ध पीने लगता है, ठीक-उसी प्रकार जिस प्रकार कि गणेश जी अपनी माता पार्वती के स्तन से दूध पीया करते थे। इसी बीच प्रातः कालीन सगीत की मधुर झंकार से उनकी नीद टूट गई। वह उठे तो देखा कि मदिरावती पहिले से ही जगी बैठी थी। उन्होंने प्रसन्न होते हुए कहा कि देवि! गुरुजनो के आशीर्वाद सफल हो गए हैं। तपस्या से प्रसन्न हुई लक्ष्मी देवी का वर अतिशीघ्र प्रकट होने वाला है। आप अतिशीघ्र चक्रवर्ती पुत्र की माँ बनने वाली हैं, ऐसा कहकर उन्होंने सपने का सारा हाल सुना दिया। मदिरावती शरमा गईं।

कुछ ही दिनों में मदिरावती अत्यधिक तेजस्विनी दिखने लगी। उनका तेज दिनों-दिन बढ़ने लगा और समय आने पर शुभ मुहूर्त्त में उन्होंने एक अद्वितीय सुन्दर बालक को जन्म दिया। राजमहल और प्रजा में आनन्द का सागर उमड़ने लगा। सम्राट् ने बड़ी धूम-धाम से उत्सव मनाया। यह उत्सव एक माह तक चला। सम्राट् ने बालक का नाम हरिवाहन रक्खा। उसके सभी सस्कार विधिवत् सम्पन्न कराए। उसके लालन-पालन के लिए विशेष व्यवस्था कराई गई। इस प्रकार सबकी आँखों का तारा बने हुए राजकुमार

के पाँच साल ज्योही पूरे हुए, त्योही उनके लिए एक विशिष्ट विद्याभवन का निर्माण कराया गया। देश के कोने-कोने से विशिष्ट-विशिष्ट विद्वानों को बुलाकर राजकुमार को पढ़ाने के लिए नियुक्त किया गया और एक शुभ मुहूर्त में राजकुमार की शिक्षा-दीक्षा का श्रीगणेश हो गया।

राजकुमार ने अपनी कुशाग्रबुद्धि एवं असाधारण मेधा के सहारे दस वर्षों में सभी विद्याओं को हृदयगत कर लिया। इधर सम्राट् ने राजकुमार के निवास के लिए एक अतिभव्य भवन का निर्माण करा दिया और विद्या समाप्ति के उपरान्त राजकुमार को राजमहल में बुला लिया। कुछ दिनों बाद सम्राट् ने राजकुमार को युवराज-पद सीपने का विचार किया और इसके लिए उन्होंने राजकुमार के सच्चे साथी की खोज शुरू कर दी।

×

×

×

एक समय सम्राट् अपने कृपापात्र राजाओं के साथ सभागृह में बैठे हुए थे। राजकुमार हरिवाहन भी पास में ही बैठे थे। इसी समय प्रतीहारी ने आकर हाथ जोड़कर सिर झुकाकर नम्रतापूर्वक सूचना दी कि—महाराज ! दक्षिणपथ से सेनापति वज्रायुध ने अपने स्नेहपात्र विजयवेग को आपकी सेवा में भेजा है। वह आपके दर्शन करना चाहता है। सम्राट् ने अन्दर भेजने की आज्ञा दे दी। विजयवेग ने आकर श्रद्धा से सम्राट् के चरणों में सिर झुका दिया। सम्राट् ने प्रसन्नता प्रकट करते हुए सम्पूर्ण सेना और सेनापति वज्रायुध का कुशल समाचार पूँछा। विजयवेग ने कहा कि—महाराज ! आपके प्रताप एवं कृपा से सेनापति सहित सभी सकुशल है। सवने आपके चरणों में सादर प्रणाम भेजा है। आपने जो अँगूठी भेजी थी, सेनापति उसे हमेशा पहिने रहे हैं, और अब दक्षिण भारत में सर्वत्र आपकी विजय वैजयन्ती फहरा रही है। इसलिए सेनापति ने वह अँगूठी मेरे हाथों आपके पास भेजी है। मैं उसे प्रधानरत्नाध्यक्ष महोदय के पास जमा कर आया हूँ।

अँगूठी का नाम सुनते ही सम्राट् पूँछ बैठे कि कहो विजयवेग ! अँगूठी से सेनापति को कुछ लाभ हुआ या नहीं ? सुनकर विजयवेग बोला कि सरकार ! अँगूठी ने सेनापति की वह सहायता की है, जो आज तक कोई नहीं कर सका। सम्राट् ने हर्ष और विस्मय भरे स्वर में कहा—अच्छा ! जरा मैं भी तो सुनूँ। तब विजयवेग ने कहना शुरू किया—

महाराज ! एक साल पहिले की बात है, शरत्काल में सेनापति ने काचीनरेश को आपके अधीन करने की इच्छा से सेना सहित कूच कर दिया। वहाँ के राजा कुसुमशेखर ने भी युद्ध की पूरी तैयारी कर ली। उसने अपने सभी मित्र राजाओं को सहायता के लिए दूत भेज दिए। अपने सेनापति ने सामरिक नीति से शहर को चारों ओर से घेर लिया। दोनों ओर से घमासान युद्ध छिड़ गया और सप्ताह बीतने लगे, यहाँ तक कि वसन्त ऋतु आ गई। उन्ही दिनों की घटना है, रात का पहिला पहर बीत चुका था, सेनापति अपने खेमे में थे, अचानक ही छावनी में मारो-पकड़ो का भयकर हो-हल्ला सुनाई देने लगा। सेनापति ने समझा कि दुश्मन ने रात में हमला किया है, और बात भी सही थी। काचरक काण्डरत नामक दो घुडसवारों ने आकर सेनापति को सूचना दी कि दुश्मन ने धावा बोल

दिया है। सेनापति तुरन्त ही रथ पर सवार होकर चल दिए। रात के उस निबिड अन्धकार में वड़ा ही भयकर युद्ध हुआ। रक्त की धारा वह निकली। जब रात एक तिहाई शेष थी, तभी रथ पर बैठा हुआ अनुपम तेजस्वी एक राजकुमार शत्रुसेना से निकला और हमारी सेना का सहारा करता हुआ सेनापति को नाम ले-लेकर युद्ध के लिए चुनौती देने लगा। सेनापति तुरन्त ही अपना परिचय देकर उससे भिड़ गए। उन दोनों का बाण-युद्ध होने लगा। थोड़ी ही देर बाद उस राजकुमार ने सेनापति को सावधान होकर प्राणों की रक्षा करने की चेतावनी देकर बाणों की भयकर झड़ी लगा दी। सेनापति के प्राण सकट में हो गए। वह अपनी रक्षा में असमर्थ होने लगे। मैंने उनसे अँगूठी पहिन-युद्ध करने के लिए कहा, किन्तु वह उस समय इतने असन्तुलित और क्रुद्ध हो रहे थे कि उन्होंने मेरी बात को ठुकरा दिया। उनका धनुष कट चुका था, इसलिए वह तलवार लेकर ही उस राजकुमार की ओर दौड़े। तब मैंने भी दौड़कर उनके दाहिने हाथ की अँगुलि में आपकी भेजी हुई अँगूठी जबरदस्ती पहिना दी। उसे पहिनते ही सेनापति अजय्य हो गए। उस अँगूठी से प्रखर रश्मियों का निरन्तर प्रवाह झरने लगा, जिससे वह राजकुमार ऐसा अभिभूत हुआ कि उसने सेनापति को मारने के लिए जो बाण धनुष पर चढ़ाया था, उसे तुरन्त ही उतार लिया; और सेनापति को हाथ में तलवार उठाए हुए देखकर रणनीति के अनुसार उसने भी ज्योंही तलवार उठाकर रथ से कूदना चाहा त्योंही अकस्मात् वह मूर्च्छित होकर रथ पर गिर गया। इतना ही नहीं, अँगूठी से निकलती हुई किरणों के प्रताप से उसकी सारी सेना भी बेहोश हो गई।

सेनापति यह सब देखकर अचम्भे में डूब गए। इधर हमारी सेना, उस अवस्था में, उस राजकुमार पर टूट पड़ी। किन्तु सेनापति ने उच्च स्वर में आपकी सौगन्ध दिलाकर सबको रोक दिया। स्वयं उसके पास पहुँचे और उस अद्वितीय वीर राजकुमार की अपने साथी राजाओं से प्रशंसा करते रहे। उस राजकुमार की चँवर डुलाने वाली जो परिचारिका थी, केवल वही सचेत थी, शेष तो उसके सभी साथी बेहोश ही थे। अतः सेनापति ने उस परिचारिका से ही उस राजकुमार का परिचय पूँछा। वह उस समय बहुत दुःखी थी। उसकी आँखों से आँसू गिर रहे थे। किन्तु सेनापति के बारम्बार पूँछने पर उसने लम्बी साँस लेकर धीमी आवाज में सक्षेप में कहना शुरू किया—

महोदय ! आपने सिंहलद्वीप का तो नाम सुना ही होगा और आप यह भी जानते होंगे कि वहाँ के सम्राट् का नाम चन्द्रकेतु है। उन्होंने अपनी भुजाओं के बल से समुद्र-मध्यवर्ती सभी द्वीपों के राजाओं को क्रीतदास बना लिया है। यह राजकुमार उन्हीं के पुत्र हैं। इनका नाम समरकेतु है। इनके शील, शक्ति एवं सौन्दर्य की त्रिवेणी सभी को वशीभूत कर लेती है। अपने इन्हीं गुणों में बाल्यकाल में ही इन्हें युवराज पद प्राप्त हो गया है। अपने साम्राज्य के कतिपय उद्दण्ड राजाओं को नष्ट बनाने के उद्देश्य से पिता की इच्छा से यह राजधानी में निकले हुए थे। बीच में ही पिताजी की आज्ञा मिली कि काची-नरेश की सहायता करनी है। इसलिए अपने कुछ साथी राजाओं को लेकर अभी पाँच-छ दिन पहले ही काची में आए हैं। मानसिक रूप से नितान्त अस्वस्थ होने के कारण युद्धभूमि में नहीं आए। किन्तु आज सुबह ही यह अपने इने-गिने साथियों को

लेकर काची-नरेश के महल से बिलकुल लगे हुए उपवन में बने हुए स्मरायतन (कामदेव के मन्दिर) चले गए थे। आज उत्सव का दिन था। इसलिए नगर के सभी तरुण एवं तरुणियाँ कामदेव के दर्शनार्थ वहाँ पहुँच रहे थे। हमारे यह राजकुमार तो वहाँ मन्दिर के दरवाजे पर सारे दिन बैठे रहे। शाम होने पर अपने सभी साथियों को वापिस भेज दिया। यह आधी-रात को लौटे। लौटते ही सबको युद्ध के लिए चलने का आदेश दिया, सबने रोका, पर माने नहीं और यहाँ आकर युद्ध छेड़ दिया। हाय ! पता नहीं, विधाता अचानक ही क्यों विपरीत हो गया। इतना कहते-कहते उस परिचारिका का गला भर आया और उसकी आँखें गगा-यमुना बन गईं।

अब रात बीत रही थी। चाँद के साथ तारे भी डूब रहे थे। पूर्व दिशा में अरुणोदय की लालिमा फैल रही थी। ज्योही सूर्य की किरणों ने दिग्-दिगन्तो में अपना अधिकार जमाया, त्योही उस राजकुमार की सेना में चेतना का संचार होने लगा और साथ ही राजकुमार ने भी आँखें खोली, किन्तु अपने को उस अवस्था में देखकर वह पुनः मूर्च्छित हो गया।

सेनापति ने जब देखा कि वह राजकुमार जीवित है, तो उन्हें अपार हर्ष हुआ। खुशी से उनकी आँखें गीली हो गईं। तुरन्त ही उन्होंने अभयसूचक भेरी बजवादी और सभी घायल सैनिकों की सेवा का आदेश देकर राजकुमार को अपने ही हाथों पर आगे बैठाकर अपने आवास को लौट आए और समीप ही एक भव्य पटभवन में उन्हें ठहराया, तथा स्वयं अपने हाथों से उनके घावों की मरहम-पट्टी करके अपने प्रधान चिकित्सकों को उनकी सेवा में नियुक्त कर दिया।

जब राजकुमार शरीर से सर्वथा स्वस्थ हो गए तो सेनापति ने अपने साथ भोजन के लिए साथियों सहित उन्हें निमन्त्रित किया। सब प्रकार से स्वागत-सत्कार करने के बाद सेनापति ने राजकुमार से कहा—कि कुमार ! यह सयोग की बात है कि आप मेरे मेहमान हैं। आपके पिताजी का प्रताप वन्दनीय है। आपके पराक्रम से मैं पराजित हो चुका हूँ। युद्ध में आपको मूर्च्छित करने की शक्ति किसी में भी नहीं है। आप अपनी पराजय से दुःखी न हों, क्योंकि वह तो एक दिव्य अँगूठी थी, जिसके प्रभाव से आपको युद्ध में मूर्च्छित होना पड़ा था, ऐसा कहकर सेनापति ने न केवल उस अँगूठी को ही दिखाया, बल्कि शक्रावतार मन्दिर में आपकी और ज्वलनप्रभ नामक दिव्यपुरुष की भेट के विषय में भी बताया। साथ ही लक्ष्मी जी किस प्रकार आप पर प्रसन्न हुईं, उन्होंने कैसे क्या वर आपको दिया, क्या कहकर अपनी अँगूठी आपको दी, आपने क्यों उसे उनके पास भेजा, आदि-आदि सभी कुछ संक्षेप में कह सुनाया।

तदनन्तर सेनापति ने पुनः हाथ जोड़कर कहा कि कुमार ! अब यदि आप मुझ पर प्रसन्न हैं, तो आप कोशलनरेश की चतुरगिणी सेना के अध्यक्ष पद को स्वीकार करें। मैं आपका आज्ञापालक सेवक रहूँगा। यदि इसे तुच्छ मानकर आप अपने पिताजी द्वारा दिए हुए युवराज पद पर ही रहना चाहते हैं तो आप अपनी इच्छा के स्वामी हैं, जब जी चाहे, जा सकते हैं।

सेनापति के वचनों का राजकुमार पर ऐसा प्रभाव पड़ा कि वह अपने पैतृक

साम्राज्य की चिन्ता छोड़कर आपके दर्शन के लिए उत्कण्ठित हो गए। सेनापति ने प्रसन्न होकर तमाम सेवकों को साथ में करके उन राजकुमार को मेरे साथ आपके पास भेजा है। कल ही रात हम सब अयोध्या में पहुँचे हैं और आज मुझे आपके दर्शन करने का सौभाग्य मिल गया है।

विजयवेग की बातें सुनकर सम्राट् मेघवाहन का हृदयकमल समरकेतु नामक उस राजकुमार को स्थान देने के लिए खिल गया। विजयवेग से पूँछने पर जब उन्हें पता चला कि वह राजकुमार शक्रावतार मन्दिर के उद्यान में ठहरा हुआ है तो उन्होंने तुरन्त ही अपने हरदास नामक प्रधान प्रतीहार को आज्ञा दी कि वह राजकुमार को राजमहल में आदर के साथ लिवा लाए। वह गया और सेवा-सत्कार करके लिवा भी लाया। समरकेतु को देखते ही सम्राट् ने बड़े आदर से अपने पास बुलाया। समरकेतु ने ज्योही सम्राट् के चरणों में अपना मस्तक झुकाया, ज्योही सम्राट् ने बड़े प्यार से उन्हें अपनी गोद में बैठा लिया और और गले लगा लिया। तदनन्तर परिचारक से एक सुन्दर आसन मँगाकर अपने समीप ही बैठा लिया; और कहा ---

प्रिय वत्स ! तुम्हारा हार्दिक स्वागत है। यहाँ आकर तुमने बहुत ही अच्छा किया। तुम्हारे शील और शक्ति को सुनकर मैं अत्यधिक प्रभावित हुआ हूँ। ससार में वह व्यक्ति धन्य होता है, जिसकी प्रशंसा शत्रु भी मुक्त कण्ठ से करते हो। सिंहलेश्वर चन्द्रकेतु भाग्यशाली है, जिन्हें तुम्हारे जैसा पुत्ररत्न प्राप्त हुआ है। आज तुम्हें अपने पास पाकर मैं भी कृतार्थ हो गया। यहाँ जो कुछ भी है उसे अपना ही समझना। तात ! मैं तुम्हारे लिए किसी भी प्रकार का खेद और अभाव नहीं होने दूँगा। इतना कहकर सम्राट् ने अपने पुत्र राजकुमार हरिवाहन से कहा कि बेटा ! तुम समरकेतु के विषय में सब कुछ सुन ही चुके हो। मैं इन्हें तुम्हारा सहचर बना रहा हूँ। इन्हें तुम अपना सहोदर भाई ही समझना, और कभी भी इनकी उपेक्षा नहीं करना, ऐसा कहकर सम्राट् ने समरकेतु को हरिवाहन से परिचित करा दिया। राजकुमार हरिवाहन समरकेतु को पाकर बहुत खुश हुए और अपने पिता को वचन दिया कि समरकेतु को वह अपने सगे भाई की ही तरह समझेगे। सुनकर सम्राट् बहुत खुश हुए और सभा विसर्जित कर दी।

हरिवाहन ने समरकेतु को अपने साथ लिया और अपनी माता मदिरावती के महल में पहुँचे। वहाँ अपनी माता से समरकेतु का परिचय कराया और सारा हाल सुनाया। मदिरावती भी समरकेतु को पाकर बहुत प्रसन्न हुईं। उन्होंने समरकेतु को भी वही प्यार दिया जो हरिवाहन को देती थी। तदनन्तर समरकेतु के हाथ को अपने हाथ में लिए हुए हरिवाहन अपने भवन में पहुँचे और वहाँ स्नानादि से निवृत्त होकर उन्होंने समरकेतु और अन्य राजकुमारों के साथ भोजन किया।

अपराह्न में हरिवाहन समरकेतु आदि राजकुमारों के साथ बैठे बातचीत कर रहे थे कि उसी समय सुदृष्टि नामक वितरणाधिकारी ने निवेदन किया कि सम्राट् ने राजकुमार हरिवाहन को काष्मीर आदि सम्पूर्ण उत्तराखण्ड का उत्तराधिकारी बना दिया है, और राजकुमार समरकेतु को सम्पूर्ण अग-देश का उत्तराधिकारी बनाया है। सुनकर हरिवाहन अत्यधिक प्रसन्न हुए। समरकेतु के मन में भी सम्राट् में पितृवृद्धि, मदिरावती

मे मातृवृद्धि और हरिवाहन मे भ्रातृवृद्धि जागृत हो गई। इस प्रकार हरिवाहन और समरकेतु मे प्रतिदिन प्रीति बढ़ती गई और आनन्द से दिन, पक्ष और माह बीतने लगे।

×

×

×

गर्मी के दिन आ चुके थे। हरिवाहन नहा-धोकर, खा-पीकर, समरकेतु को साथ लेकर, हाथी पर बैठकर घूमने निकल पड़े। घूमते-घामते सरयूतीर पर पहुँच गए। वहाँ मत्तकोकिल नामक एक बहुत ही सुन्दर बगीचा था। उसी मे दोनों घुस गए। उनके साथ उनके कुछ अन्य चुने हुए साथी राजकुमार भी थे। काफी देर तक वह उद्यान की शीतल सुरभित वापियो और लतामण्डपो मे विचरण करते रहे। तत्पश्चात् वह कामदेव के मन्दिर के पास ही बने हुए जलमण्डप मे पहुँचे। राजकुमार हरिवाहन वहाँ बैठ गए। उनके सभी साथी राजकुमार भी बैठ गए। धीरे-धीरे और कई राजकुमार वहाँ आ बैठे और मनोरजन के नाम पर कविगोष्ठी का श्रीगणेश हो गया। काव्यरस की धारा में सभी सानन्द वह रहे थे कि इसी बीच मजीर नामक वन्दिपुत्र ने आकर निवेदन किया कि कुमार ! जरा इधर भी ध्यान देने की कृपा कीजिए। मैं इसी पिछले चैत्र महीने के शुक्ल-पक्ष की त्रयोदशी को कामदेव के पूजामहोत्सव को देखने के लिए यहाँ आया था। मुझे मन्दिर के प्रागण मे लहतहाते हुए आम के वृक्ष की जड़ के पास पड़ा हुआ एक पत्र मिला। जब मैं लौटकर घर पहुँचा तो एकात मे मैंने उसे खोलकर देखा, उसमे एक आर्या लिखी थी।¹⁵ उसे मैंने पढ़ तो लिया, किन्तु उसका आशय नहीं समझ सका। इतना कहकर उसने वह आर्या भी सुना दी, साथ ही सप्रसंग व्याख्या करने की प्रार्थना भी कर दी।

उस आर्या (गीति) को सुनकर सभी विस्मित हो गए। कोई भी उसके तात्पर्य को न समझ सका; किन्तु राजकुमार हरिवाहन ने उसे विरहिणी नायिका की ओर से नायक को भेजे हुए प्रेमपत्र की सज्ञा देकर उसका भावार्थ भली-भाँति समझा दिया। सुनकर सभी खुश हो गए और राजकुमार की काव्यप्रतिभा की प्रशंसा करने लगे। किन्तु राजकुमार समरकेतु की दशा विचित्र ही हो गई, उनका चेहरा फीका पड़ गया, गरम-गरम और लम्बी-लम्बी साँसे चलने लगी, आँखो मे आँसू भर आए, उनका सिर झुक गया, और हाथ का अँगूठा धरती कुरेदने लगा।

समरकेतु की अकस्मात् हुई उस दशा को देखकर सभी परेशान हो गए और एक दूसरे का मुँह देखने लगे। इसी बीच कलिगदेश के राजकुमार कमलगुप्त ने समरकेतु के खेद को मजाक ही मजाक मे दूर करना चाहा पर सफल नहीं हुआ। तब राजकुमार हरिवाहन ने बड़े प्रेम से समरकेतु से पूँछा कि दोस्त ! क्या बात है ? आप क्यों अचानक इतने दुःखी हो गए ? इस गीत को सुनकर कहीं आपको अपने से सम्बन्धित किसी प्रणय-कथा की याद तो नहीं आ गई ? कहीं आप भी इसी प्रकार किसी के प्रेम को पाने मे असफल तो नहीं हुए ? सच-सच बताओ, आखिर बात क्या है ? क्या मुझसे भी कुछ छिपाओगे ?

राजकुमार हरिवाहन के प्रश्नों को सुनकर समरकेतु सम्हल गए। धीरे से आँसू पोछे, गिर उठाया, निराश नयनों से सभी साथियों को देखा और हरिवाहन की ओर मुँह

करके मन्द स्वर में कहा—कुमार ! आपकी बुद्धि वास्तव में नवनवोन्मेषशालिनी है। आपने न केवल इस आर्या की तथ्यपूर्ण व्याख्या ही की है, बल्कि मेरे दिल के कोने में छिपी प्रणय वेदना को भी पहिचान लिया है। फिर भी यदि आप मेरी इस करुणामय कहानी को सुनना ही चाहते हैं तो सुनिए—

“ आपको यह तो मालूम ही है कि मैं सिंहलद्वीप के सम्राट् चन्द्रकेतु का पुत्र हूँ। मेरे पिता की राजधानी रगशाला नगरी है। उन्होंने मुझे जब युवराज बनाया तो उन दिनों उन्हें अपने अधीनस्थ सुवेलपर्वत^८ के आसपास रहने वाले कुछ सामन्तों के व्यवहार से उद्वेगिता की झलक मिली। इसलिए उन्होंने उन सबको नम्रता एवं अनुशासनप्रियता का पाठ पढ़ाने के लिए मुझे नियुक्त किया। मैं अपनी सशक्त सेना लेकर दक्षिणापथ की ओर चल पड़ा। मेरी सहायता के लिए पिताजी ने अनुभवी मन्त्रियों और शौर्यसम्पन्न राजाओं को भी मेरे साथ भेज दिया। नेता सबका मैं ही था। मैं अपने समरवल्लभ नामक हाथी पर बैठा हुआ धूमधाम के साथ राजधानी से निकला और अपनी विशाल सेना लिए हुए नगरसीमा पार करता हुआ, ग्रामवासियों को भय-विस्मय और अभयदान देता हुआ समुद्र के किनारे पहुँचा। वहाँ सर्वथा सुरक्षित स्थान पर सेना को ठहरा दिया गया, तम्बू तान दिए गए; कनाते लगा दी गईं, अर्थात् पूरी तरह से छावनी पड़ गई।

आगे सेना को नौकाओं पर चलकर दुश्मनों से टक्कर लेनी थी। इसलिए प्रबन्ध में दो-तीन दिन बीत गए। जब सभी तैयारियाँ हो गईं तो अपराह्न में समुद्र की विधान-पूर्वक पूजा की। दूसरे दिन सुबह ही समुद्रीय यात्रा पर चल देना था। इसलिए ज्योंही रात बीतने को आई, मैं उठा। उस समय यात्रामूचक भेरी भी बज उठी थी और सैनिक समुद्र के घाट की ओर सोत्साह बढ़ रहे थे। मैं भी इने-गिने सैनिकों के साथ बाहरी सभामण्डप में पहुँचा। वहाँ मैंने अपने वेत्रधारी परिचारक के साथ आते हुए एक नवयुवक को देखा, जिसकी आयु लगभग २५ वर्ष की होगी और जो देखने में नाविक (मल्लाह) प्रतीत हो रहा था। उसे देखकर मैंने अपनी नौ-सेना के अध्यक्ष यक्षपालित नामक सचिव से पूछा कि यह कौन है। उन्होंने कहा कि कुमार ! यह यहाँ के सम्पूर्ण नाविकों का सरदार है। लेकिन जब मुझे उनके इस उत्तर से सन्तोष नहीं हुआ तो उन्होंने कहना शुरू किया—

युवराज ! लीजिए, मैं संक्षेप में इस नाविक युवा की कहानी ही सुनाए देता हूँ। स्वर्णद्वीप में मणिपुर नामक एक नगर है। उसमें वैश्रवण नामक एक सेठ रहते हैं। उनकी पत्नी का नाम वसुदत्ता है। नौकाओं पर माल लादकर व्यापार करने में वह सेठ सिद्धहस्त है। यह नाविक युवा उन्हीं का पुत्र है। इसका नाम तारक है। जब यह सभी शास्त्रों को पढ़-लिखकर तैयार हुआ तो पैतृक व्यवसाय में आकृष्ट हो गया और माल से लदा हुआ जलपोत लिए हुए अपने कुछ साथियों समेत अपनी रगशाला नगरी में आ पहुँचा। शहर की भीड़भाड़ से बचने के लिए यह समुद्र के किनारे, घाट पर ही, ठहर गया। वहाँ इसकी थोड़ी-बहुत जान-पहिचान जलकेतु नामक मल्लाहों के सरदार से हो गई। उस सरदार की एक लड़की थी प्रियदर्शना। एक दिन वह अपने पिता के कहने से मोतियों का हार दिखाने के लिए इसके पास आई। भगवान् ने इसे खूबसूरती तो गजब की दी ही है, वस वह लड़की इसे देखकर रीझ गई। फिर तो वह किसी न किसी वहाने रोज ही इसके पास

आने लगी। एक दिन वह अपनी सहेली के साथ इसके मकान की छत पर खेल रही थी। इत्तिफाक से यह भी उसके पास पहुँच गया। इसे देखते ही वह शरमा गई। उसके दौड़ते हुए पैर लड़खड़ा गए और वह सीढ़ियों पर आते-आते फिसलकर नीचे गिरने ही वाली थी कि इसने बढ़कर उसका हाथ पकड़ लिया और गिरने से बचा लिया। जब इसने उसे समझा-बुझाकर घर लौट जाने को कहा तो वह कह उठी कि तुमने मेरा हाथ तो छम ही लिया है, अब क्या अपने दिल में और घर में रहने की जगह नहीं दोगे? वह सुन्दरी तो थी ही, साथ ही साथ अदाएँ भी उसकी गजब की थी। यह मुग्ध हो गया और हमेशा के लिए उसे अपना बना लिया। इसके साथियों ने लड़की के खानदान पर आक्षेप करते हुए काफी विरोध किया, इसे बहुतेरा समझाया, माता-पिता की भी याद दिलायी; किन्तु यह उसके प्रेम में ऐसा फँसा कि सबको तिलांजलि दे दी, और यही अपनी प्रियतमा के साथ रहने लगा। अपने सम्राट् ने जब यह सब कुछ सुना तो इसके मानवीय गुणों की प्रशंसा करते हुए इसे सभी मल्लाहों का सरदार बना दिया। सरदार बनते ही इसने अपने पद के अनुरूप ही नौ-संचालन कला में भी अद्वितीय सफलता प्राप्त कर ली है। इतना ही नहीं, बल्कि यह साहस का भी धनी है, और स्वामी की रक्षा के लिए तो यह अपने प्राणों की भी परवाह नहीं करता है। इसलिए मैंने इसे अपनी नौका का कर्णधार बनाने का विचार किया है। विश्वास है कि आप इसे पसन्द करेंगे, इतना कहकर यक्षपालित मेरी ओर देखने लगे।

उस नाविक युवा ने आगे बढ़कर नम्रता से मुझे प्रणाम किया और तैयारी की सूचना देते हुए मुझसे प्रस्थान की प्रार्थना की। मैं उसकी जीवनकथा को सुनकर एव उसके व्यवहार से सन्तुष्ट हो गया और उसे अपना नाविक स्वीकार करके उसके साथ चलकर नाव पर जा बैठा। मेरे बैठते ही सारी नौसेना चल पड़ी।

हमारी सेना ने शीघ्र ही तेज रफतार पकड़ ली और हम समुद्र के बीचो-बीच पहुँच गए। मेरे पिता के अधीन रहकर भिन्न-भिन्न द्वीपों से राज्य करने वाले बहुत-से राजाओं ने जब मेरे विषय में सुना तो वे भी आदर-भाव प्रकट करते हुए मेरे साथ हो गए। मैं उदण्ड और निरक्रुण सामन्तों को साम-दान-दण्ड-भेद से अपने अधीन करता हुआ सुवेल-पर्वत की ओर बढ़ने लगा। कुछ ही दिनों में वहाँ पहुँच कर उसकी तराई में छावनी डाल दी। क्योंकि निरन्तर अभियानों से सेना भी थक गई थी, उसे विश्राम चाहिए था। मुझे भी वह पर्वत देखने में अत्यन्त रमणीय लगा। अतः मैं कुछ दिनों तक वही पर्वत की शोभा देखने में लगा रहा।

एक दिन पर्वतक नामक किरातराज को काबू में करने के लिए नौ-सेना की एक सशक्त छोटी टुकड़ी लेकर मैंने धावा बोल दिया। वह एक बहुत ही बड़ा खूँखवार डाकुओं का सरदार था। अचानक ही उस पर आक्रमण करके उसे सपरिवार कैद कर लिया और अपनी छावनी की ओर लौट पड़ा।

हम लोग चले आ रहे थे। रात दो-तिहाई बीत चुकी थी। इसी समय मेरी नौ-सेना के अध्यक्ष ने मेरे पास प्रस्ताव भेजा कि सैनिकों को ठण्ड और मल्लाहों को नींद लग रही है। इसलिए यदि आपकी आज्ञा हो तो इस समीपवर्ती रत्नकूट नामक पहाड़ पर

विश्राम कर लिया जाए। मुझे यह प्रस्ताव पसन्द आ गया और मैंने उस रत्नकूट पर्वत पर डेरा डालने की अनुमति दे दी। नौकाएँ पहाड़ के किनारे लगने लगी, लोग उतरने लगे और निवास योग्य स्थान खोजने लगे।

अचानक ही मुझे उस रत्नकूट पर्वत के पश्चिमोत्तर कोने से एक अति दिव्य मागलिक गीत की ध्वनि सुनाई दी, जिसे सुनकर मैं मुग्ध हो गया। मैंने अपने प्रिय नाविक तारक से उस ध्वनि को समीप से सुनने की इच्छा प्रकट की। वह कुछ सोचकर बोला— युवराज ! आपकी आज्ञा शिरोधार्य है, किन्तु यहाँ का समुद्र दुर्गम है। रात का समय है। अतः मेरा मन कुछ शकित हो रहा है। मैं एक बार पहले भी यहाँ आ चुका हूँ और इस मधुर ध्वनि को सुन चुका हूँ। इतना ही नहीं, बल्कि और भी बहुत-से मत्लाहो ने यहाँ आकर इसे सुना है, किन्तु प्रयत्न करने पर भी पता नहीं लग सका है कि इस मधुर सगीत का स्रोत कहाँ है।

तारक की बातों से मेरी जिज्ञासा और भी बढ़ी, और उसे साथ लेकर मैं ध्वनि के उद्गमस्थान की ओर चल पड़ा। उसने मेरी सुरक्षा की दृष्टि से पाँच-छ नावों को अपने साथ ले लिया था। अभी मैं कुछ ही दूर चला था कि ध्वनि का सुनाई देना बन्द हो गया। फिर भी आशा लिए मैं बढ़ता ही गया। तारक ने लौट चलने की आज्ञा माँगी किन्तु मैं अपनी जिद पर अटल रहा। साथ ही उस निरर्थक यात्रा के लिए मन ही मन बहुत पछताया। इसी भाग-दौड़ और उधेड़-बुन में रात बीत गई। पूर्व दिशा में उपा की लालिमा भी छिटकने लगी। ज्योंही मैंने अपने सामने की ओर दृष्टि डाली त्योंही मुझे अति देदीप्यमान लाल-लाल प्रकाश-पुँज दिखाई दिया। मैं अभी यह सोच ही रहा था कि यह कैसा प्रकाश है, तभी मुझे उसी प्रकाशमण्डल से निकलते हुए और आकाश से उतरते हुए विद्याधरो का समूह दिखाई दिया। यह सब देखकर मेरा मन उल्लसित हो गया और उसी ओर चलने के लिए तारक को आदेश दे दिया। थोड़ा ही आगे बढ़ने पर मुझे एक अति विशाल मन्दिर दिखाई देने लगा। मैं कौतुक से भर गया, सोचा चलो ठीक ही हुआ, इस यात्रा में कुछ नहीं तो भगवान् के दर्शन तो हुए ही। इसी बीच मेरी नाव मन्दिर की दीवाल से जा लगी और तारक के साथ मैं उस पवित्र भूमि पर उतर गया।

अब मेरे मन में मन्दिर में जाकर पूजा करने की इच्छा हुई। इसलिए तारक में कुछ फूल तोड़ लेने के लिए कहा। पर उसने कहा कि फूल तो मैं अभी तोड़े लाता हूँ, लेकिन इस मन्दिर के द्वार का तो पता ही नहीं है, आप कैसे प्रवेश कर सकेंगे ? इसलिए क्षणभर प्रतीक्षा कर लेना उचित है। इस मन्दिर से कोई न कोई निकलेगा ही। उमी से प्रवेश मार्ग पूछकर आप अन्दर जाने में समर्थ हो सकेंगे। तारक ने अभी अपनी बात पूरी भी नहीं कर पाई थी कि स्त्रियों के नूपुरों और पायलों की मधुर झंकार सुनाई पड़ने लगी, जो क्रमशः समीप से समीपतर होती जा रही थी। जब मैंने उधर मन्दिर की दीवान् की ओर अपनी दृष्टि डाली तो मुझे कई सुन्दर कन्याएँ दिखाई पड़ीं। उन सबके बीच में एक अत्यन्त सुन्दरी कन्या थी, जिसकी आयु १६ वर्ष के लगभग थी।

राजकुमार समरकेतु की कहानी अभी चल ही रही थी, सभी ध्यान से सुन ही रहे थे कि इसी बीच प्रतीहारी ने आकर निवेदन कर दिया कि कुमार ! जरा इन चित्रों को

भी देख लीजिए, और इतना कहकर उसने एक अति सुन्दर लड़की का चित्र राजकुमार हरिवाहन के सामने प्रस्तुत कर दिया। समरकेतु की आत्मकथा अधूरी ही रह गई।

वह चित्र क्या था, एक जादू ही था। हरिवाहन की दृष्टि उस चित्र के अग-प्रत्यग पर बारबार अटकने लगी। चित्र की रूपमाधुरी का भली-भाँति पान करने के पश्चात् हरिवाहन ने उसे समरकेतु, कमलगुप्त आदि साथी राजकुमारो को भी दिखाया और प्रतीहारी से पूछा कि तुझे यह कहाँ से मिला है? उसने हाथ जोड़कर निवेदन किया कि युवराज! मैं अभी उपवन की शोभा को देखने के लिए जरा देर को निकल गई थी, तो मुझे मालतीलतामण्डप में कमलिनी के शीतल पत्तों पर लेटा हुआ एक अतिसुन्दर बालक दिखाई दिया। मैं उसके पास पहुँची तो उसने मुझसे आपका परिचय पूछ लिया। मैंने जब उसे आपके विषय में सब कुछ बता दिया तो वह बहुत ही प्रसन्न हुआ। तदनन्तर कुछ सोचकर उसने मुझसे कहा कि मुझे भी इन्हीं राजकुमार की तलाश है। मैंने एक दिव्य कन्या का चित्र बनाया है, जिसे मैं उन्हे दिखाना चाहता हूँ। आप इसे लेकर राजकुमार तक पहुँचाईए, मैं भी पीछे-पीछे आता ही हूँ। ऐसा कहकर उसी बटोही बालक ने यह चित्र मुझे दिया है। प्रतीहारी की बात पूरी होते-होते वह बालक भी राजकुमार के पास आ गया। उसके साथ एक आदमी और था। वह बालक सुन्दर भी कम नहीं था। आते ही उसने हरिवाहन को प्रणाम किया। राजकुमार ने बड़े प्रेम से उसे अपने पास ही बैठा लिया।

जब उसने देखा कि हरिवाहन की आँखें बारबार चित्र पर ही खिच रही हैं तो उसने नम्रतापूर्वक पूछ लिया कि कुमार! क्या यह चित्र आपको पसन्द आया? कहीं कोई त्रुटि हो तो सूचित करने की कृपा करे। मैं तो अभी इस कला में अपरिपक्व ही हूँ। हरिवाहन ने कहा कि बालक! तुम आयु में भले ही कम हो, किन्तु चित्रकला में अनुपम हो। यह चित्र भावों की अभिव्यक्ति करने में पूरी तरह समर्थ है। मुझे बहुत पसन्द है। किन्तु इस चित्र में किसी पुरुष का चित्रण नहीं किया गया है। इसलिए कुछ खटकता-सा है। कहो, तुम्हारा क्या विचार है? यह सुनकर चित्रकार बालक ने कहा कि कुमार! आपका कहना बिल्कुल ठीक है। किन्तु क्या करूँ? मैंने जिस कन्या का चित्र बनाया है वह, पता नहीं क्यों, पुरुषों से विद्वेष रखती है। इसलिए मैंने इस तथ्य को प्रकट करने के लिए ही किसी भी पुरुष का चित्र इसके साथ नहीं बनाया है। यदि आप मेरे पुरुष-चित्र निर्माण-कौशल को देखना ही चाहते हैं, तो वह भी दिखाऊँगा। मैं आपके ही चित्र को इस चित्र के साथ बना दूँगा, पर अभी नहीं, क्योंकि इस समय मैं जरा जल्दी में हूँ। हरिवाहन ने जल्दी का कारण जानना चाहा तो उसने कहना शुरू किया—

कुमार! उत्तर दिशा में वैताद्वय नामक पर्वत पर विद्याधरो का एक नगर है, जिसका नाम है रथनूपुरचक्रवाल। वहाँ के चक्रवर्ती सम्राट का नाम है चक्रसेन। उनकी महारानी का नाम पत्रलेखा है, और उनके एक अद्वितीय कन्यारत्न है, जिसका नाम है तिलकमञ्जरी। यह चित्र भी उसी विद्याधर राजकुमारी का है। उसमें सभी गुण हैं। शील एवं सौन्दर्य का तो वह अद्भुत मिश्रण है। पर एक ही कमी है और वह यह कि वह

पुरुषसम्पर्क से सर्वथा दूर रहती है। सभी उसे समझाते हैं किन्तु वह विवाह नहीं करना चाहती।

उसके इस हठ से देवी पत्रलेखा बहुत चिन्तित रहती है। एक रात वह सपनों की देवी से तिलकमञ्जरी के पति का पता बताने के लिए प्रार्थना करके सो गई। निद्रावस्था में सपनों की अविष्ठात्री देवी ने आश्वासन दिया कि चिन्ता की कोई बात नहीं है। तिलकमञ्जरी का पति भूतलवासी कोई चक्रवर्ती राजकुमार होगा। तिलकमञ्जरी कोई साधारण कन्या नहीं है। लक्ष्मी देवी की सखी ही तुम्हारे घर कन्यारूप में उत्पन्न हुई है। इसलिए इसे बड़े आदर के साथ रखना। देवी पत्रलेखा इस स्वप्न को देखकर जाग गई। अपनी सहेली चित्रलेखा, जो मेरी माता है, को बुलाकर आदेश दिया कि वहिन ! तुम चित्रकला में प्रवीण हो, तिलकमञ्जरी को चित्र देखने का शौक है, अतः तुम किसी न किसी वहाने से भूतलवर्ती मुन्दर-सुन्दर राजकुमारों के ही चित्रों को बनाकर उसे दिखाया करो। उनके शील-शक्ति एवं सौन्दर्य को बढ़ा-चढ़ा कर सुनाया करो। शायद इसी प्रकार कहीं किसी राजकुमार पर उसकी दृष्टि ठहर सके। चित्रलेखा ने भी 'जो आज्ञा' कहकर अपनी चित्रकला-कुशल सभी दूतियों को राजकुमारों के चित्र बनाने के लिए पृथ्वी पर भेज दिया है। मुझे भी बुलाकर उन्होंने बताया कि बेटा गन्धर्वक ! तुम्हें भी यही करना है। किन्तु आज तो देवी पत्रलेखा तुम्हें सुवेलगिरि निवासी अपने पिता विचित्रवीर्य के पास किसी काम से भेज रही है। वहाँ पहुँचकर श्री विचित्रवीर्य से मेरी ओर से भी इतना अवश्य कह देना कि काचीनरेश कुमुमशेखर की जो गन्धर्वदत्ता नामक पटरानी है, वह उनकी पुत्री ही है। मैं स्वयं जाकर उससे मिल चुकी हूँ। उसने वैजयन्ती नगर की दुर्घटना के विषय में सब कुछ सही-सही बताया है। मैंने भी उसे बन्धुजनो की कुशलता का समाचार देकर धीरज बँधा दिया है। इसलिए अब उसके प्रति सन्देह नहीं करे। वह निश्चित ही उनकी पुत्री है। विद्याधरेन्द्र विचित्रवीर्य के लिए इतना सन्देश देकर उन्होंने मुझे भी आज्ञा दी है कि मैं भी शीघ्र ही सुवेलगिरि लौटकर काची पहुँचूँ और देवी गन्धर्वदत्ता की सेवा में कुछ दिन विताऊँ तथा उन्हें धैर्य बँधाकर पुनः रथनूपुर-चक्रवाल पहुँचूँ। मेरे साथ यह चित्रमाय नामक विद्याधर है, जो मेरी समय-समय पर सहायता करेगा। इसलिए हे राजकुमार ! आप क्षमा करें और मुझे चलने की अनुमति दें। यदि कोई विशेष बाधा न हुई तो लौटते समय आपके दर्शन फिर करूँगा, यहाँ एक दिन रुककर आपके चित्र को बनाऊँगा; और उसे ले जाकर विद्याधर राजकुमारी को दिखाऊँगा। मेरी धारणा बन चुकी है कि आपके चित्र को देखकर उसका पुरुष-विद्वेष अवश्य ही समाप्त हो जाएगा। इतना कहकर उठने की इच्छा करते हुए उसने कुमार से फिर कहा कि कुमार ! मेरे लायक उस दिशा में कोई करने योग्य काम हो तो आज्ञा देकर अनुगृहीत करिए।

राजकुमार हरिवाहन गन्धर्वक की वातचीत सुनकर बहुत प्रभावित हुए। लौटते समय अयोध्या में एक दिन अवश्य ही रुकने का उसे निमन्त्रण दे दिया। इसी बीच समरकेतु ने एक पत्र लिखकर हरिवाहन को देकर कहा कि आप इस पत्र को गन्धर्वक के द्वारा काचीनरेश की पुत्री मलयसुन्दरी (जो गन्धर्वदत्ता की पुत्री है) के पास पहुँचवा

दीजिए। हरिवाहन ने वह पत्र गन्धर्वक को दे दिया और उसे यह भी समझा दिया कि वह इस पत्र को काचीनरेश की पुत्री मलयसुन्दरी को सादर सौंप दे। साथ ही अच्छे-अच्छे वस्त्र एवं आभूषणों को भेट में देकर उसे विदा कर दिया। गन्धर्वक हरिवाहन को प्रणाम करके थोड़ी दूर तक तो भूमि पर ही चला, फिर तुरन्त ही अपने साथी चित्रमाय के सहित आकाशमार्ग से दक्षिण दिशा की ओर उड़ गया।

× × ×

हरिवाहन के हृदय पर उस विद्याधर राजकुमारी के चित्र का ऐसा प्रभाव पड़ा कि वह एकान्त मिलते ही उसे देखा करते और उसी के विषय में सोचा करते। यहाँ तक कि वह रातों की नींद से भी हाथ धो बैठे। वह उसकी सौन्दर्यसरिता के प्रबल प्रवाह में बहने लगे। उन्हें केवल गन्धर्वक का ही सहारा था। वह जानते थे कि उसी के प्रयत्नों से वह तिलकमञ्जरी के दिल की गहराई में प्रवेश पा सकते हैं। अतः उसके लौटने का बेतहाशा इन्तजार करने लगे। काश! वह लौट आता। पर होनहार तो कुछ और ही थी, वह नहीं लौटा। ग्रीष्म ऋतु बीत गई, वर्षा ऋतु आई और चली गई, शरद भी आ गई, पर गन्धर्वक का कहीं पता तक न चला। हरिवाहन की आशाओं का महल ढह गया। राजमहल में रहना उनके लिए मुश्किल हो गया। अपने टूटे दिल को बहलाने के लिए देशाटन के अलावा अब उनके पास कोई दूसरा चारा न रहा।

× × ×

एक दिन साम्राज्य-निरीक्षण के बहाने पिता की आज्ञा लेकर वह महल से निकल ही पड़े। साथ में समरकेतु, कमलगुप्त आदि राजकुमार भी थे। उनकी निजी सेना भी उनके साथ थी। जहाँ कहीं भी वह पहुँचते थे, उनका बड़ी धूमधाम से स्वागत होता था। अधीनस्थ राजा लोग उनका मनोरंजन करने में कोई कोर-कसर नहीं रखते थे। इस तरह घूमते-घामते वह कामरूप देश^{१०} पहुँच गये। वहाँ के राजा ने उनका भव्य स्वागत किया और कुछ दिन ठहरने का अनुरोध किया। अतः हरिवाहन ने वहाँ अपना पड़ाव डाल दिया।

जब उत्तराखण्ड के अन्य राजाओं को यह पता चला कि उनके सम्राट् मेघवाहन के पुत्र युवराज हरिवाहन उधर पधारे हैं तो वे आदर और प्रेम के साथ आकर हरिवाहन से मिले और उन सभी ने अपने-अपने देश की विशिष्ट-विशिष्ट वस्तुओं को उपहार में प्रदान किया। हरिवाहन का भी मन यहाँ रम गया। प्रकृति की अनुपम छटा ने और कामरूप देश के निश्चल राजाओं के कोमल व्यवहार ने उनके घायल दिल पर मरहम जैसा काम किया।

एक दिन हरिवाहन सुबह ही अपने समरकेतु आदि कुछ साथियों को लेकर जगल की ओर निकल गए और एक मनोरम स्थान पर बैठकर अपनी वीणा की स्वरलहरी में मस्त हो गए। थोड़ी ही देर बाद पुष्कर नामक राजसेनाधिकारी ने आकर सूचना दी कि युवराज! आपका वैरियमदण्ड नामक प्रधानगज रात के अन्तिम पहर में किसी जगली हाथी का पीछा करता हुआ शिविर से निकल गया है। सुबह महावती ने उसे खोज तो लिया किन्तु लाख कोशिशों के बावजूद भी वे उसे वापिस नहीं ला पा रहे हैं। इसलिए

उसे वश में करने के लिए कोई ठोस कदम शीघ्र ही उठाया जाना चाहिए, अन्यथा वह हाथ से निकल जाएगा। हरिवाहन ने कुछ सोचकर कहा कि अच्छा चलो, मैं ही उसे पकड़ता हूँ, और इतना कहकर शीघ्र ही उठ खड़े हुए।

छावनी में कमलगुप्त को छोड़ दिया और समरकेतु को साथ लेकर घोड़े पर सवार होकर तेजी से चल दिए। साथ में कुछ पैदल सैनिकों को भी ले लिया। उबड़-खाबड़ जंगली रास्तों और घाटियों को पार करते हुए वह उस भयानक वीहड में पहुँच गए, जहाँ उनका वह विगड़ा हुआ हाथी साक्षात् यमराज की तरह बैठा हुआ था। अच्छे-अच्छे महावतों के छक्के छूट रहे थे। उसके पास जाने की तो बात ही दूर रही, कोई उसकी निगाह के सामने भी नहीं पडना चाहता था। कुमार हरिवाहन ने सैनिकों को शान्त रहने का संकेत दिया, कुछ सोचते रहे, फिर घोड़े से उतरे और वीणावाहक के हाथ से वीणा लेकर उस मदोन्मत्त हाथी को स्वरलहरी से वश में करने की इच्छा से उसे वजाते हुए हाथी की ओर बढ़े। कुमार के इस साहस को देखकर सभी घबरा गये। समरकेतु ने उन्हें बहुत रोका, हाथी को वश में करने के तमाम दूसरे तरीके भी समझाए, पर वह नहीं रुके। वीणा के तारों की मधुर झंकार को सुनकर हाथी झूम उठा, उसका सारा क्रोध समाप्त हो गया, उसकी आँखों से आनन्दाश्रु झरने लगे, उसने अपनी सूँड कुमार के सामने धरती पर फैला दी, और वह पूरी तरह से कुमार के वश में हो गया। कुमार ने जब उसकी इस स्नेहिल दशा का अनुभव किया तो वह बड़े प्यार से सूँड के सहारे उसकी पीठ पर जा बैठे। पर ज्योंही कुमार उसकी पीठ पर बैठे त्योंही उसकी आनन्दनिद्रा टूट गई। वह कुमार को लेकर चल पड़ा। कुमार कुछ घबड़ाए, महावतों से अकुश माँगा, किन्तु वह हाथी इतनी द्रुतगति से भाग खड़ा हुआ कि लोग उसका पीछा नहीं कर सके। थोड़ी ही देर में वह उन सबकी आँखों में धूल झोकता हुआ ओझल हो गया। इस वटना से छावनी में खलवली मच गई। जंगल में सभी ओर न केवल मैनिक ही, बल्कि सेनापति भी कुमार को खोजने के लिए दौड़ पड़े। समरकेतु ने तो अपनी पूरी शक्ति ही लगा दी, जंगल का एक-एक कोना स्वयं छान डाला, पर हरिवाहन का कहीं पता न चला।

दो दिन बीत गए। तीसरे दिन का भी सूर्य ढलने ही वाला था कि कुछ महावतों ने सामने आकर रो दिया। भरी आवाज में कहा कि युवराज ! वह दुष्ट हाथी तो मिल गया, किन्तु कुमार नहीं मिले। इतना सुनना था कि समरकेतु पर दुःख का पहाड़ टूट पड़ा और वह विलख-विलख कर रोने लगे। सारी सेना शोक-सागर में डूब गई, चारों ओर हाहाकार मच गया। समरकेतु सारी रात रोते रहे, उन्होंने आत्महत्या कर लेने का विचार कर लिया। सुबह उन्होंने सभी साथी राजकुमारों को बुलाया और हाथ जोड़कर उनसे कहा कि आप लोगों ने अपना कर्तव्य पूरा किया। अब आप सभी राजकुमार कमलगुप्त के साथ अयोध्या वापिस चले जाइये और सम्राट् की सेवा करिये। राजकुमार हरिवाहन का पता नहीं चल सका है कि वह कहाँ और किस दशा में हैं, मैं उनके बिना जीवित नहीं रह सकता। इसलिए अब आप लोग मुझे भी भूल जाइए, इतना कहकर वह पहाड़ी नदी की ओर तेजी से चल दिए।

इसी बीच द्वारपाल ने दौड़कर समरकेतु को सूचना दी कि कमलगुप्त का सेवक हरिवाहन के कुशल-समाचार को लेकर आया है। अमृत के समान अभीष्ट वचन सुनकर समरकेतु तुरन्त ही लौट पड़े और कमलगुप्त के परिचारक के हाथ से पत्र लेकर स्पष्ट स्वर में पढ़ा, पत्र का साराश था कि आप लोग निश्चिन्त रहे। यह पत्र मैं जगल से लिख रहा हूँ, मैं सकुशल हूँ। छावनी में समरकेतु, कमलगुप्त आदि राजकुमारों से आशा है कि वह मेरे इस अपहरण के वृत्तान्त को माता-पिता तक नहीं पहुँचाएँगे और वहीं रहते हुए मेरी प्रतीक्षा करेंगे।^{११}

पत्र सुनकर सबके चेहरे खिल गए। समरकेतु ने परिचारक से पूछा कि यह पत्र कमलगुप्त को कब मिला? और कहाँ से मिला? तब परिचारक ने बताया कि कल शाम जब कुमार हरिवाहन के अनिष्ट की खबर से सारी छावनी शोक-सिन्धु में गोते खा रही थी, राजकुमार कमलगुप्त की आँखों से आँसुओं की अविरल धारा बह रही थी, तभी अचानक उनकी निगाह आगे पड़े हुए इसी पत्र पर पड़ी। ज्योंही उठाकर पढ़ा त्योंही उनका सारा दुःख जाता रहा। फिर उन्होंने हम सबसे पूछा कि यह पत्र कौन कहाँ से लाया है? पर जब सबने अनभिज्ञता प्रकट की तो उन्हें इस पत्र के विषय में बड़ा आश्चर्य हुआ। समीपवर्ती मन्त्रियों से परामर्श किया और इस पत्र का उत्तर तत्काल ही स्वयं लिखा और उसे एक पवित्र काष्ठ-पीठ (चौकी) पर रख दिया तथा खड़े होकर हाथ जोड़कर इधर-उधर वृक्षों की ओर देखते हुए उन्होंने नम्रतापूर्वक ऊँचे स्वर में कहा कि हे वनदेवताओं! हे भूलोकविहारी दिव्यपुरुषों! कृपा करके मेरी प्रार्थना सुनो। जिस किसी देव, दानव, यक्ष, गन्धर्व, विद्याधर आदि शुभचिन्तक ने कुमार हरिवाहन का कुशल-पत्र मेरे पास तक पहुँचाया है उसी से मेरी प्रार्थना है कि वह किसी भी प्रकार से मुझे यह सूचित करने की कृपा करे कि वह कौन-सा कानन है जहाँ कुमार पहुँच गए हैं? वहाँ पहुँचने का कौन-सा मार्ग है? और इस पत्रोत्तर को उनके पास पहुँचाने की भी कृपा करे। कुछ ही पल बाद उन्होंने फिर दुहराया, पर ज्योंही वह तिवारा कहना ही चाहते थे त्योंही एक तोता तीर की तरह उड़ता हुआ आया और पत्र को चोंच में दबाकर शीघ्र ही आकाश में उड़ गया और गायब हो गया। कुमार कमलगुप्त विस्मय और हर्ष में डूबते हुए मुझसे बोले कि पत्र सहित यह शुभ समाचार युवराज समरकेतु को शीघ्र ही रातों-रात चलकर दे आओ, ताकि वह धैर्य धारण कर सके। इसके बाद मैं तुरन्त ही भागता हुआ आपकी सेवा में आया हूँ, इतना कहकर वह चुप हो गया।

समरकेतु ने असीम सुख का अनुभव किया। अपने सारे आभूषण उतार कर उसे पुरस्कार में दिए और उसे स्नान, भोजन एवं विश्राम करने की आज्ञा देकर विदा किया। उस पत्र से सबकी जान में जान आ गई। सभी में कुमार-दर्शन की आशा का संचार ही गया। समरकेतु ने भी इत्मीनान से नहा धोकर पूजा की। साथियों के साथ बैठकर भोजन भी किया, थोड़ा आराम करने के बाद समरकेतु ने हरिवाहन के पत्र को फिर गौर से पढ़ा, काफी देर तक सोचते रहे कि कुमार ने अपने स्थान का नाम साफ-साफ क्यों नहीं निगा? शायद सोचा होगा कि समरकेतु ढूँढने लग जाएगा और परेशान होगा। किन्तु मैं उन्हें बिना ढूँढे कैसे चैन ले सकता हूँ? बिना कुमार के मैं सम्राट् मेघवाहन को भी मुँह

कैसे दिखा सकूंगा ? मेरा यहाँ रहना बेकार है । मुझे उनकी खोज करनी ही चाहिए । आगे वैताढ्य पर्वत पर उनका कुछ न कुछ पता अवश्य चल सकता है । इसलिए विना किसी को बताए मुझे अकेले ही उधर जाना चाहिए । क्योंकि बताने पर तो सभी चलने को तैयार हो जाएँगे । फिर मेरे लिए यह कठिनाई हो जाएगी कि किसे साथ ले चलूँ और किसे छोड़ जाऊँ । इसलिए आज ही रात मुझे अकेले ही यहाँ से चल देना चाहिए...आदि आदि । समरकेतु का निश्चय दृढ़ हो गया ।

×

×

×

आधी रात का सन्नाटा सब ओर छाया हुआ था । सभी गहरी नीद में खोए हुए थे, पर समरकेतु की पलकों में नीद का निशाना भी न था । वह उठे और हाथ में अपनी तलवार लेकर अपने दोस्त की खोज में उत्तर दिशा की ओर निकल पड़े । सारी रात कँकरीली-पथरीली और कँटीली जगली राह पर भटकते हुए निरन्तर आगे बढ़ते ही गए । सवेरा होते-होते वह एक पहाड़ी नदी के किनारे पहुँचे । जरा देर बैठकर आराम किया, फिर नित्यकर्म से निवृत्त होकर कुछ जगली फल तोड़कर खा लिए और पहाड़ की एक कन्दरा में सो गए । उन्होंने वह सारा दिन वही बिताया । दूसरे दिन सवेरे ही फिर आगे बढ़ गए, रास्ते में भीलो की बस्तियाँ मिली, लेकिन सबको पार करते हुए वह अपने दोस्त की धुन में आगे बढ़ते ही गए । प्राग्ज्योतिष देश^{१२} के राजा के अनुज से भेट हो गई । सारा हाल सुनाया । वह रुके नहीं, दूसरे दिन ही चल दिए और कुमार की खोज में इधर-उधर भटकते रहे । छ महीने बीत गए; पर हरिवाहन का कहीं निशान तक नहीं मिला ।

एकशृंग नामक पर्वत वैताढ्य पर्वत से बिलकुल मिला हुआ है । एक दिन समरकेतु इसी पर्वत की चोटी पर बैठे हुए थे कि उनकी दृष्टि अदृष्टपारसरोवर नामक एक दिव्य सरोवर पर पड़ी । पर्वत पर उस विशाल सरोवर को देखकर समरकेतु को बड़ा आश्चर्य हुआ, साथ ही प्रसन्नता भी बहुत हुई । वह उठकर उसके तीर पर पहुँचे, उसमें स्नान किया और तटवर्ती पापाण-शिला पर जरा देर के लिए लेट गए, नीद आ गई, सो गए । सपने में उन्हें पाताल से निकला हुआ पारिजात वृक्ष दिखाई दिया, जिसे कल्पलता आलिंगित करना चाहती है । आँख खुल गई, सपना टूट गया । किन्तु इस सपने से उन्हें भरोसा हो गया कि उनका दोस्त जल्दी ही मिलने वाला है । इसी बीच उन्हें घोड़ों की हिनहिनाहट सुनाई दी, जिसे सुनकर मन में तमाम सकल्प-विकल्प उठे । जिधर से आवाज आ रही थी उधर गौर से देखा पर कुछ भी नहीं दिखाई दिया, क्योंकि जगल बहुत घना था । तब वह फिर हरिवाहन की खोज में उत्तर की ही ओर बढ़ गए । अब उनकी दाईं आँख और दाईं भुजा फड़कने लगी । इस शुभ शकुन से उनका उत्साह बढ़ गया । आगे चलकर उन्हें एक अतिसुन्दर बगीचा मिला । वह उसमें घुस गए, उसकी शोभा देखकर उनका मनोमयूर नाच उठा, उसमें जरा और भीतर घुसने पर उन्हें कल्पवृक्षों का झुरमुट दिखाई दिया, वह उसी ओर बढ़ गये, शीघ्र ही उनकी निगाह एक देवमन्दिर पर पड़ी; कौतूहल बढ़ा, तो और आगे बढ़ गए । उनके अन्तःकरण में अभूतपूर्व आनन्द की अनुभूति होने लगी । मरकत मणियों से जड़ी हुई सीढियाँ पार करके वह

मन्दिर में पहुँचे तो सामने ही भगवान् ऋषभदेव¹³ की प्रतिमा के दर्शन हो गए। भक्ति-भाव से भरपूर होकर समरकेतु ने उन्हें प्रणाम किया और मन्दिर की शोभा देखने हुए एक स्थान पर बैठ गए। फिर अपने बीते दिनों की यादों में लगे गए। कुछ ही क्षणों बाद उनके कानों में दिव्य-गीत की मधुर ध्वनि गूँजन लगी, जिनमें हरिवाहन का भी नाम तरंगित हो रहा था।

समरकेतु को एक झटका-सा लगा, तुरन्त ही वह उठे और विधर ने वह ध्वनि वा रही थी उधर ही चल पड़े। अभी कुछ ही कदम चले थे कि उन्हें एक छोटा-सा भवन दिखाई दिया। वह उसमें घुस गए, घुसते ही उन्होंने देखा कि गन्धर्वक बैठा हुआ है और बड़ी मस्ती के साथ गीत भी वही गा रहा है। उसे देखकर समरकेतु का मुखकमल गिन गया, उन्हें बेहद खुशी हुई, ऐसा लगा मानो उनका दोस्त ही मिन गया हो। वह शीघ्र ही गन्धर्वक की ओर लम्बे लम्बे कदम रखते हुए बढ़े। गन्धर्वक भी उन्हें वहाँ देखकर विस्मित हो गया। उसने उठकर प्रणाम किया, समरकेतु ने उसे गले लगा लिया। फिर दोनों में बैठकर बातें हुईं। समरकेतु ने विचित्रवीर्य, गन्धर्वदत्ता, मलयसुन्दरी, तिलक-मञ्जरी आदि के विषय में प्रश्नों की झड़ी लगा दी।

गन्धर्वक ने कहा कुमार! क्या कहूँ? विधाता ने मुझे झूठा बना दिया। मेरी बातों में आपको विश्वास भी नहीं होगा। मेरी कहानी अभी रहने दीजिए, चलिए—उठिए, पहिले आपको कुमार हरिवाहन से मिलालें। वह अब विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् हो गए हैं। बाद में यह भी मालूम हो जाएगा कि अयोध्या में निकलकर मेरी क्या हालत हुई।

कुमार हरिवाहन की कुशलता एवं समृद्धि को सुनकर समरकेतु का सारा दुःख जाता रहा, रास्ते की सारी थकावट दूर हो गई, उनका हृदय गद्गद हो गया। वह शीघ्र ही हरिवाहन को देखने के लिए उठ खड़े हुए। गन्धर्वक उनके आगे-आगे चल रहा था, रास्ते में उन्हें बगीचे की उत्तरदिशा की ओर तमाम घोंडे बँधे मिरो, सोचा वह हिन-हिनाहट इन्हीं की होगी। आगे तो मधुर गीत सुनाई दिया; जरा और बढ़े तो कदलीगृह दिखाई दिया। उसी कदलीगृह के बीचो-बीच पञ्चरागमणिशिला पर बैठे हुए, अतिसुन्दर दिव्यकन्याओं से घिरे हुए हरिवाहन दिखाई दिए। उनकी बाईं ओर एक अनिन्द्य सुन्दरी दिव्यकन्या बैठी हुई थी।

गन्धर्वक ने दौड़कर हरिवाहन को समरकेतु के आने की सुखद सूचना दी। सुनते ही हरिवाहन खुशी से सब कुछ भूल कर एकदम खड़े हो गए और 'कहो भाई! जल्दी बताओ, मेरा दोस्त कहाँ है?' इतना कहकर उन्होंने दरवाजे की ओर ज्योंही अपनी दृष्टि घुमाई त्योंही समरकेतु को अपनी ही ओर आते देखा। हरिवाहन तेजी से आगे बढ़े; समरकेतु ने प्रेम से हरिवाहन को सिर झुकाकर प्रणाम किया, हरिवाहन ने उन्हें, एकपल की भी देर किए बिना, गले लगा लिया। दो बिछुड़े हुए दोस्तों के उस मिलन ने देखने वालों को राम और भरत के मिलन की याद दिला दी।

हरिवाहन ने समरकेतु को अपने ही आसन पर बैठाया, कुशल-क्षेम पूछा और विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी से परिचय कराया। तिलकमञ्जरी को जब यह

मालूम हुआ कि उसकी वहिन मलयसुन्दरी के चितचोर यही है, तो वह बड़े प्यार से समरकेतु को निहारने लगी। समरकेतु ने भी तिलकमञ्जरी को आदर के साथ उठकर प्रणाम किया; वातावरण खुशी से भर गया।

कुछ देर बाद सूचना मिली कि राजधानी में प्रवेश करने का मुहूर्त आ गया है। इसलिए हरिवाहन ने अपनी हृदयेश्वरी तिलकमञ्जरी से विदा ली और समरकेतु के साथ गजविमान पर सवार होकर गगनवल्लभ नामक नगर को चल दिए। वहाँ इनका बड़ा भव्य स्वागत हुआ। समरकेतु अपने बन्धुतुल्य दोस्त का वैभव देखकर बहुत खुश हुए।

रात में जब हरिवाहन और समरकेतु शयनशाला में पहुँचे तो हरिवाहन ने समरकेतु से सारा समाचार विस्तार से सुनाने को कहा। समरकेतु ने सब कुछ सुनाया पर अपने कण्ठों को छिपा गए, वह बहुत ही शालीन थे। दूसरे दिन दोपहर के समय दोनों ही वैताढ्य पर्वत पर घूमने निकल गए। अग्ररक्षक उनके साथ थे। एक रमणीय स्थान पर जब हरिवाहन बैठ गए तो समरकेतु ने कहा—कुमार! आपने अपना तो हाल बताया ही नहीं, मैं सुनने को अधीर हो रहा हूँ। उस दुष्ट हाथी पर बैठने के बाद आप पर क्या बीती? कृपया विस्तार से सुनाइए। समरकेतु के प्रश्न को सुनकर हरिवाहन हँसे और बोले—युवराज! बड़ी लम्बी कहानी है, पर जब तुम सुनने को उत्सुक ही हो तो सुनो—

उस समय वह हाथी कुछ दूर तक तो पहाड़ के किनारे-किनारे ही तेजी से भागता रहा, पर ज्योंही आप लोगों की दृष्टि से दूर हुआ त्योंही वह अकस्मात् आकाश में उड़ने लगा। उसकी उड़ान और गजव की तेजी देखकर मैं आश्चर्यचकित हो गया। थोड़ी देर में यह वैताढ्य पर्वत दिखाई देने लगा। मैंने सोचा कि यह हाथी निश्चय ही मेरे पूर्व-जन्म का शत्रु कोई राक्षस है। पता नहीं, मुझे कहाँ ले जाए और क्या हालत करे, इसलिए मैंने उसे लौटाने के लिए अपनी जाँघ में बँधी हुई छुरी निकाली। उसे देखते ही वह बुरी तरह चिंघाड़ता हुआ इसी अदृष्टपार सरोवर में गिर पड़ा और साथ में मैं भी। इस अथाह सरोवर में गिरते ही उसका तो पता ही नहीं चला, पर मैं डूबता-उतरता किसी तरह किनारे लग गया। कपड़े सुखाये, थोड़ा जल पिया और बैठकर काफी देर तक अपनी असहायता पर सोचता रहा, फिर उठकर वस्ती की तलाश में एक ओर धीरे-धीरे चल दिया। थोड़ी ही दूर पहुँचा था कि बालू पर पैरों के निशान मिले, गौर से देखा तो लगा कि वे निशान स्त्रियों के पैरों के हैं। मुझे कुछ तसल्ली हुई, फिर मैंने एक के चरण-चिह्नो का अनुसरण किया; आगे इलायची की लताओं का कुञ्ज मिला, ज्योंही मैं उसके द्वार पर पहुँचा त्योंही भीतर प्रकाश दिखाई दिया। मैंने सोचा कि यह प्रकाश किसी जड़ी-बूटी का होगा, और फिर इधर-उधर देखने लगा, मुझे अशोकवृक्ष के नीचे फूलों से अठखेलियाँ करती हुई एक अतिसुन्दरी लड़की दिखाई दी। उसकी सुन्दरता को देखकर मैं अपना होश-हवाश खो बैठा। काफी देर तक उसे अपलक निहारता रहा, फिर उसकी ओर धीरे-धीरे बढ़ा। वह मुझे देखकर घबड़ा गई, केलों के नवीन पत्तों की तरह काँप उठी। मैंने जब देखा कि वह घबड़ा रही है तो अपनी जगह पर ही रुककर उसमें कहा कि सुन्दरी! आप कौन हैं? कहाँ रहती हैं? यहाँ अकेली क्यों आई हैं? और अकस्मात् ही

क्यों घबडाने लगी है ? पर उसने कोई जवाब नहीं दिया । मैंने अपना सक्षिप्त परिचय भी दिया, किस तरह मैं वहाँ तक पहुँचा, यह भी बताया । किन्तु उसने अपने मुँह में एक शब्द भी नहीं कहा, हाँ, खुश अवश्य हो गई । थोड़ी देर सिर झुकाए, लेकिन कनखियों से मुझे देखती हुई, वह वही खड़ी रही । फिर धीरे-धीरे कदम रखती हुई मेरे करीब से ही वहाँ से निकल गई । उसके रूखे व्यवहार से मुझे कुछ ठेस पहुँची; मैं आगे बढ़ गया; चलते-चलते मुझे उस चित्र की याद आ गई जिसे गन्धर्वक ने अयोध्या में दिखाया था । मुझे लगा कि यही तिलकमञ्जरी है, अतः मैं पुनः उसके दर्शन की लालसा से लौट पड़ा । लेकिन निराशा ही हाथ लगी । मैंने वह रात उसी अशोकवृक्ष के नीचे ही बिताई ।

प्रभात होते ही मैं उसी की खोज में उसके पैरों के निशानों के सहारे इधर-उधर घूमने लगा, थक गया तो एक पेड़ के नीचे बैठ गया । थोड़ी ही देर बाद सरोवर के उत्तर तट पर अचानक ही उड़ते हुए पक्षी दिखाई दिए । मैं वहाँ पहुँचा तो मुझे ऐसा लगा कि अभी-अभी कोई नहा-धोकर वहाँ से गया है । मैं थोड़ा और उत्तर की ही ओर बढ़ा तो मुझे एक अतिसुन्दर मन्दिर मिला । मैं उसमें घुस गया और प्रणाम करके मन्दिर के दरवाजे के पास ही बैठ गया । बैठते ही मुझे एक तापस-कन्या दिखाई दी । वह भगवान् की प्रतिमा के सामने पद्मासन बाँधे बैठी थी । ध्यान में वह इतनी लीन थी कि स्वयं एक प्रतिभा जैसी प्रतीत हो रही थी । मैं बैठा-बैठा उसे देखता रहा । काफी देर बाद उसका ध्यान टूटा, वह उठी और देवता को प्रणाम करके ज्योंही चलने को हुई त्योंही मुझे देख कर हाथ जोड़ते हुए नमस्कार करके मुझसे बोली—महाभाग ! आपका स्वागत है । आईए, आश्रम को पवित्र करिए । मैंने भी उठकर उसे प्रणाम किया और उसके साथ ही उसके तिमजले आश्रम पर गया । वहाँ उसने मुझे आसन पर बैठाया, आदर के साथ अतिथि-सत्कार किया, तदनन्तर मेरा हाल-चाल पूछा । मैंने अपनी सारी कहानी सुना दी । सुनकर उसके मन में मेरे लिए दुगुना आदर-भाव जागरित हो गया ।

दोपहर का समय देखकर वह उठी और मध्याह्न-पूजा करके उसने मुझे खाने के लिए अच्छे-अच्छे मधुर फल दिए, शीतल जल पिलाया, तदनन्तर स्वयं भी थोड़ा खा-पीकर मेरे पास आ बैठी और मेरी दशा पर सहानुभूति प्रकट करने लगी । उसकी सज्जनता से मैं बहुत प्रभावित हुआ । अतः मैं बड़ी नम्रता से पूछ बैठा कि देवि ! मैं बहुत कृतज्ञ हूँ । आपने मुझे इस निर्जन प्रदेश में आश्रय देकर मेरे ऊपर बहुत बड़ी कृपा की है । किन्तु मैं आपकी दिनचर्या देखकर अचम्भे में पड़ गया हूँ । यदि कृपा करके आप अपना परिचय दे तो मैं अपने को और भी अधिक धन्य समझूँगा । मेरी बात सुनकर वह अनमनी हो गई, उसकी आँखों में मोती झिलमिलाने लगे । उसने धैर्य और उच्छ्वास के साथ कहा कि कुमार ! आप सम्भ्रान्त अतिथि हैं । आपकी बात भला मैं कैसे टाल सकती हूँ ? मेरी करुण कहानी छोटी नहीं है । आपकी इच्छा है, तो लीजिए—सुनिए—

दक्षिण भारत में काची नामक एक नगरी है । उसमें कुसुमशेखर नामक राजा राज्य करते हैं । वह अपने सेनाबल से सर्वत्र विख्यात हैं । मैं उन्हीं की पुत्री हूँ । मेरा नाम मलयसुन्दरी है । मेरी माता का नाम गन्धर्वदत्ता है, जो कुसुमशेखर की पटरानी है । जब मेरा जन्म हुआ था, तब वसुरात नामक राजपण्डित ने मेरे विषय में भविष्यवाणी की थी

कि जिसके साथ इस कन्या का विवाह होगा वह पृथ्वी पर सकलखेचरचक्रवर्ती सम्राट् का प्रधानामात्य बनेगा। सुनकर मेरे पिता ने बड़ी धूमधाम से मेरा जन्मोत्सव मनाया था। मैं बड़े लाड-प्यार से अपने माता-पिता की छाया में पलती रही, बढ़ती रही और मेरे शरीर में धीरे-धीरे यौवन प्रवेश करता रहा; पर मुझे पता न चला।

एक रात मैं अपने महल की अटारी पर सो रही थी, अचानक ही बाजो की मधुर ध्वनि से नींद खुल गई, मैंने देखा कि मैं एक मन्दिर में हूँ और मुझे चारों ओर से तमाम सुन्दर लड़कियाँ घेरे खड़ी हैं। मैं घबड़ा गई, उठ बैठी और इधर-उधर देखने लगी, किन्तु मुझे सब कुछ अपरिचित नजर आया। सोचा, यह सपना तो नहीं है? उठकर दरवाजे की ओर बढ़ी, उधर एक वृद्ध स्त्री मिली। मेरे पूछने पर उसने बताया कि यह पचशील नामक समुद्रीय द्वीप है। ये सभी गगनविहारी विद्याधर हैं और इनके अधिपति विचित्रवीर्य हैं। इसी बीच एक व्यक्ति ने आकर उस विचित्रवीर्य को उन सभी लड़कियों का परिचय दिया, वे सभी राजकुमारियाँ थीं।

तदनन्तर उस विद्याधरराज विचित्रवीर्य ने चित्रलेखा नाम की एक अर्धेड़ स्त्री से कहा कि आज भगवान् 'जिन' का अभिषेक महोत्सव है। ये जितनी भी राजकुमारियाँ यहाँ बुलाई गई हैं सबको दिव्यवस्त्राभूषणों से ऐसा सुसज्जित कर दो कि ये लज्जा और ग्लानि को भूल जाएँ तथा अभिषेक-पूजा के बाद जो सगीत हो उसमें इनके पैर अपने आप थिरकने लगे। उस महिला ने भी ठीक वैसा ही किया जैसा कि उसे आज्ञा मिली थी।

मन्दिर के भगवान् की पूजा शुरू हुई। दिव्य वाद्यों की मधुर ध्वनि से आकाश गूँज गया। पूजा के बाद नृत्य शुरू हुआ। सभी राजकुमारियाँ नाची, मैं भी भाव-विभोर होकर नाचने लगी। नृत्य की समाप्ति पर मैं चित्रलेखा के पास ही बैठने लगी, किन्तु उस विद्याधरराज ने मुझे अपने आसन पर ही एक ओर बैठाकर बड़े दुलार से कहा—बेटी! तुम्हारी नृत्यकला से मैं बहुत प्रसन्न हूँ। इस छोटी उम्र में इतना कौशल कहाँ से प्राप्त किया? मैंने नम्रतापूर्वक कहा—तात! कोई एक शिक्षक हो तो उसका नाम लूँ, मेरे तो अनेक गुरु हैं। पर सबसे बड़ी गुरु तो मेरी माँ हैं। उन्होंने पूछा कि तुम्हारी माँ ने कहाँ से सीखा, तो मैंने कहा कि विद्याधरलोक से। उन्होंने फिर पूछा कि तुम्हारी माँ का नाम क्या है? मैंने कहा कि 'गन्धर्वदत्ता'। मेरी बात सुनकर समीपवर्ती उनके मन्त्री वीर्यमित्र ने उनसे धीरे से कहा कि देव! इस राजकुमारी की माँ कहीं आपकी वही पुत्री तो नहीं है जो नगर विप्लव में खो गई थी। सुनकर उन्होंने फिर प्यार से पूछा—बेटी! तुम्हारी माँ जीवित है? मैंने कहा—हाँ। फिर उन्होंने मेरी माँ की आयु, रंग, रूप, कद आदि सब कुछ पूछा। मैं ज्यो-ज्यो बताती गई, त्यो-त्यो वह चिन्तित होते गए। फिर उन्होंने पूछा—बेटी! क्या तुम्हारी माँ ने अपने माता-पिता के विषय में तुम्हें कभी कुछ बताया है? मैंने कहा—नहीं, बल्कि जब भी मैं उनसे पूछती हूँ तो वह चुपचाप रोने लगती है। यह सुनकर उन्होंने पूँछ दिया कि बेटी! जब तुम्हारी माँ ने अपने माता-पिता के विषय में तुम्हें कुछ नहीं बताया, तो तुमने यह कैसे जाना कि उन्होंने वचन में विद्याधर-लोक में नृत्यकला सीखी है? इस प्रश्न पर मैंने कहा—तात! सुनिए। पिछले वर्ष मेरे शहर में एक त्रिकालदर्शी महात्मा पधारे थे। मेरी माँ मुझे साथ लेकर उनके दर्शन करने

गई। वहाँ उन्होंने उन महात्मा को अपनी गुजरी हुई दर्दभरी वचपन की कहानी सुनाई थी। उन्होंने कहा था कि भगवन् ! मैं विद्याधर राजकुमारी हूँ, नगर-विप्लव के कारण वचपन में ही अपने माँ-बाप से विछुड गई हूँ। अभी तक न मुझे उनका पता लग सका और न वे ही मुझे खोज सके। आप कृपा करके बताइए कि क्या कभी मैं अपने माता-पिता से मिल पाऊँगी ? या यो ही जीवन बीत जाएगा। तब उन महात्मा ने कहा था कि बेटी ! घबडाओ नहीं। तुम्हे तुम्हारे माता-पिता अवश्य ही मिलेगे। माँ ने हर्ष-विभोर होकर पूछा—कब ? तो उन्होंने मुस्कराते हुए कहा कि जब तुम्हारी यह बेटी दुलहिन बनेगी। माँ ने पूछा—‘भगवन् ! यह कैसे सम्भव होगा ? तो उन्होंने कहा कि वत्से ! धीरज धरो, सब होगा।

इसके बाद विचित्रवीर्य और उनके मन्त्री में बातें होने लगी। मन्त्री का कहना था कि इसी समय गन्धर्वदत्ता को महल से आकाशमार्ग द्वारा बुलवा लिया जाए और सन्देह दूर कर लिया जाय। पर विचित्रवीर्य ने मना कर दिया और वास्तविकता की जानकारी करने का दायित्व चित्रलेखा पर डाल दिया। इसी बीच प्रभातसूचक शख बज उठा।

विचित्रवीर्य ने सभी विद्याधरो को विदा किया। फिर प्यार से मेरी ओर देखते हुए तपनवेग नामक परिचारक को बुलाकर कहा कि पहिले इस राजकुमारी को यहाँ के अद्भुत दृश्य दिखाकर इसका सत्कार करो फिर शीघ्र ही सभी राजकुमारियों को छिपे तौर से उनके महलो में पहुँचा दो। इतना कहकर वह आकाश में त्रिकूटपर्वत की ओर उड गए, मैं देखती ही रह गई।

उनके जाने के बाद उसने मुझे वहाँ के दर्शनीय स्थान दिखाए, मैं निश्चिन्त हो चुकी थी। अत मैंने सभी राजकुमारियों के साथ वहाँ की एक-एक चीज देखी, सब जानी-पहचानी सी लगी। मैं उस समय बहुत खुश थी। मन्दिर में भगवान् महावीर जिन के दर्शन किए। फिर मैं आगे बढ़कर सीढियों से चढती हुई मन्दिर की चार-दीवार पर पहुँच गई। वहाँ से समुद्र की छटा दिखने लगी, पर मुझे तुरन्त ही और समीप ही नाव पर बैठा हुआ एक अतिसुन्दर राजकुमार दिखाई दे गया। उसे देखते ही मेरे मन में हलचल मच गई, सारा शरीर रोमाचित हो गया, कपोलो में सिहरन होने लगी, अधर स्पन्दित होने लगा, उरोजो का उभार बढ़ने-सा लगा और मेरी आँखें उसे अपलक देखने लगी। मुझे देखकर उसकी भी दशा मेरी ही जैसी हो गई। कामदेव ने दोनों को ही अपनी निशाना बना लिया था।

थोड़ी देर बाद उस राजकुमार का नाविक मेरे पास आया और बताने लगा कि देवि ! यह राजकुमार सिंहलद्वीप के सम्राट् चन्द्रकेतु के पुत्र है। इनका नाम समरकेतु है। प्रसंगवशात् यह यहाँ तक आ गये हैं। अब मन्दिर में दर्शन करना चाहते हैं, आप किसी मार्गदर्शक को साथ में देने की कृपा करें। मेरा इशारा पाकर एक राजकुमारी ने उत्तर में कह दिया कि—भद्र ! हम सभी परदेशी हैं, स्वयं यहाँ से अपरिचित हैं, इसलिए आपके राजकुमार की सहायता करने में असमर्थ हैं। सुनकर नाविक लौट पडा और अपने स्वामी को भी वापिस चलने की सलाह देने लगा। पर उस राजकुमार की दशा विचित्र

थी। वह निर्निमेष दृष्टि से मुझे ही देख रहा था। बड़ी कठिनता से वह इतना कह पाया कि सखे तारक ! मैं अस्वस्थ हो रहा हूँ, मेरी बुद्धि काम नहीं कर रही है, मेरा मन न जाने कैसा हो रहा है, मैं यहाँ जरा ठहरना चाहता हूँ। पर वह नाविक न माना और उस राजकुमार को लौटाकर ले जाने लगा। तब मैंने पास खड़ी हुई वसन्तमेना नामक राजकुमारी से कहा कि सखि ! किसी प्रकार इस नाविक को रोको, नहीं तो यह राजकुमार को भी लेकर चला जाएगा। तब वसन्तसेना ने किसी प्रकार उसे रोका, तो वह रुक गया। किन्तु अपने स्वामी की विह्वलता को देखकर वह मेरे पास आया, और अपनी मनोहारिणी वचन-चातुरी से मुझसे उसकी प्रियतमा पत्नी बनने का आग्रह करने लगा। इतना ही नहीं बल्कि उसने अपने स्वामी को भी लाकर मेरे चरणों में झुका दिया।

मैं अभी अपने कर्त्तव्य का निश्चय नहीं कर पाई थी, अपने माता-पिता, उन सखी-सहेलियों और उस राजकुमार को लेकर मेरे मन में तमाम सकल्प-विकल्प उठ रहे थे। मेरा मन उस राजकुमार को स्वीकार करने के पक्ष में ही हो चला था, कि इसी बीच तपनवेग आ गया और बोला—मलयसुन्दरी ! मैं यह हरिचन्दन लाया हूँ, इसे अपने माथे पर लगा लीजिए, यह भगवान् का प्रसाद है, इसके लगाने से किसी की नजर नहीं पड़ती। मैंने उसकी पूजा की थाली से एक अतिसुन्दर फूलों का हार उठाया और समुद्र-पूजा के वहाने झुककर दीवाल के पास ही खड़े हुए उस राजकुमार के गले में डाल दिया। फिर मैंने वह चन्दन भी अपने माथे में लगा लिया। इसके बाद उस तपनवेग ने सभी राजकुमारियों के माथे पर तिलक लगा दिया। मैंने एक राजकुमारी के हाथ से अपना मुँह देखने के वहाने दर्पण माँग लिया, और उसी में उस राजकुमार के प्रतिविम्ब को लेकर सस्नेह निहारने लगी।

उधर उस राजकुमार ने मेरी माला को बहुत ही सम्मान दिया और अपने कर्णधार से कहा कि तारक ! तुम इस माला को बहुत ही ललचाई नजरो में देख रहे हो। लगता है तुम्हें भी यह बहुत ही अच्छी लग रही है। किन्तु मैं इस माला से एक भी फूल अलग नहीं करूँगा। तुम यदि चाहो तो उसी से दूसरी माँग लो। सुनकर वह नाविक दुःखित होकर बोला—कुमार किससे माँगूँ ? वहाँ तो कोई भी नहीं है, मेरा प्रयास व्यर्थ हो गया। पहिले तो मैंने उसकी बात को मजाक समझा, पर मुझे जब वहाँ कोई भी राजकुमारी नहीं दिखाई दी तो मैं भयसे सूर्तिन हो गई। जब होश आया तो मैं राजकुमार के वियोग की कल्पना से काँप उठी। उधर वह राजकुमार भी मुझे न देखकर व्याकुल हो गया। फिर उसने तारक से तो वापिस लौट जाने का आग्रह किया और स्वयं मेरे वियोग में आकुल होकर आत्महत्या करने के लिए समुद्र में छलाँग लगा दी, और तारक की एक न सुनी। तारक भी उसे बचाने के लिए कूद गया। मैं भी उसकी दशा को न देख सकी और उसके साथ ही मरने के लिए समुद्र में कूद पड़ी। इसके बाद मेरी आँख खुली तो मैं अपने पिता के महल में अपनी शय्या पर थी। पर मैं बहुत घबडाई हुई थी। यह सब सपना था या सत्यता ? यह जानने के लिए माथे पर हाथ फेरा तो लगा हुआ चन्दन अँगुलियों में पुछ आया। निश्चय कर लिया कि यह सपना नहीं, बल्कि सचार्थ है। मैं शय्या से उठ बैठी, पर मस्तिष्क में वही दृश्य घूमता रहा। इसी समय मेरी प्रियसखी

बन्धुसुन्दरी आ गई। मैंने सारा हाल उसे सुना दिया। वह तो चली गई पर मेरे मन की हलचल कम नहीं हुई। जैसे-तैसे वह दिन बिताया, रात में भी सो न सकी। गवेन होने ही बन्धुसुन्दरी आ गई, उसके सामने रो मुझे कुछ आजा और खैर बँध गया, दिन बीतने लगे और धीरे-धीरे वगन्त ऋतु आ गई।

एक दिन की बात है, सबेरे का समय था, मैं जाग तो गई थी किन्तु जग्या नहीं छोड़ पाई थी। प्रियतम का वियोग और वागन्तो तद्द्वारा—दोनों मिलकर मुझे दर्दित बनाए हुए थे। मेरी सर्वाधिकप्रिय सहेली बन्धुसुन्दरी, जो मेरी गिरजादेवता की राजसी थी, मेरे पास बैठी हुई थी। वह बिछड़े हुए अनेक प्रेमियुगलों की पुनः अजरमान् भिन्नने की सरस कथाएँ सुना-सुनाकर मेरा मन बहला रही थी। एनी बीच एक परिचारिका ने आकर सहसा मुझे सूचना दी कि राजकुमारी जी ! महारानी जी का कहना है कि आर्यको कामदेव के मन्दिर में पूजा करने के लिए जाना है; क्योंकि कल मेनापति गच्छायुध के साथ आपका विवाह होगा, अन्यथा उसने गहर नूटने की धमती दी है। उमरी वट दान सुनकर मुझे ऐसा लगा कि मेरे शरीर को लकवा मार गया हो। मैं निटाल होकर पारया पर ही गिर गई। मुझे पहिले तो अपने माता-पिता और मन्त्रियों पर शोध आया कि उन्होंने मेरा सौदा क्यों किया ? पर फिर मेरे मन में आत्महत्या का विचार बँध गया। मैंने उस नौकरानी से कहा कि मैं से कह देना कि मैं शाम को जाऊँगी। वह चली गई। बन्धुसुन्दरी भी मन्दिर चलने के लिए मुझे समझा-बुझाकर चली गई।

मैं नहा-धोकर तैयार हुई। बन्धुसुन्दरी को साथ लेकर कामदेव के मन्दिर में जाकर भक्तिभाव से उनकी पूजा की और अभीष्ट वर माँगा। ब्राह्मणों को जी भरकर दान दिया, माता और पिता के दर्शन किये, मन ही मन उन्हें अन्तिम प्रणाम किया; फिर अपनी निजी वाटिका में गई; वहाँ अपने सभी पालतू पशु-पक्षियों से विदा ली, नृत्यगीत में माँ के कहने से थोड़ी देर के लिए बैठ गई और फिर अँधेरा होते-होते अपने निवास पर पहुँच गई। बन्धुसुन्दरी को भी शीघ्र ही विदा कर दिया। वह मेरी गतिविधि को कुछ-कुछ समझती हुई चली गई। उसके जाते ही मैं सबकी नजरो से छिपती हुई उसी बगीचे में पहुँची जहाँ कामदेव का मन्दिर था। जीवन की अभिलाषा से निराश होकर मैंने कामदेव को दूर से ही प्रणाम किया और जिस वस्त्र को ओढ़कर मैं आई थी, उसे ही अशोक वृक्ष की शाखा में अपने गले की फाँसी का फँदा बनाकर अपने सपनों के राजकुमार की याद में लटक गई।

धीरे-धीरे मेरा गला घुटने लगा, बेहोशी आने लगी, तभी मुझे खोजती हुई और घबड़ाई हुई बन्धुसुन्दरी वहाँ आ गई। मेरी दशा देखकर वह बहुत रोई, फन्दा खोलने की तमाम कोशिशें की, पर वह सफल नहीं हुई। मुझे कुछ-कुछ होश था, पर बोलने की शक्ति समाप्त हो रही थी। अतः मैंने धीरे-से हाथ हिलाकर उसे रोने से मना किया। देखकर वह और भी ज्यादा फूट-फूटकर रोने लगी; तेजी से मन्दिर की ओर भागी; फिर मैं बिलकुल ही बेहोश हो गई, मुझे कुछ भी पता नहीं चला कि क्या हुआ। जब मुझे होश आया तो मैंने सुना कि बन्धुसुन्दरी किसी को मेरी कहानी, और कहानी का भी वह अश जो स्वप्न-प्रणय से सम्बन्धित था, सुना रही है। जब धीरे-धीरे मेरी आँखें खुली तो मैंने

देखा कि मैं उसी राजकुमार की गोद में पड़ी हूँ जिसे मैंने सपने में अपना पति बना लिया था। मैं विस्मय और हर्ष के सागर में तैरने लगी।

मैं उठकर बैठ गई तो बन्धुसुन्दरी ने कहा—भर्तृदारिके ! इन महाशय को धन्यवाद दो। यदि आज यह मन्दिर में न होते और मेरी पुकार पर तुरन्त ही यहाँ आकर छुरी से तुम्हारा फाँसी का फन्दा न काटते और गिरती हुई तुम्हें बीच में ही न सम्हाल लेते तो तुम्हें पुनर्जीवन न मिलता। इन्होंने हम सब पर महान् उपकार किया है, इसलिए इन्हें प्रणाम करो। ऐसा कहकर उसने मुझसे उन राजकुमार को प्रणाम कराया।

राजकुमार ने कहा—बन्धुसुन्दरी ! उपकार तो तुमने ही किया है। यदि इनकी गतिविधि पर तुम ध्यान न देती, इनका पीछा करती हुई यहाँ तक न आती तो मुझे बुलाने ही कौन जाता ? मैंने तो आपकी राजकुमारी को कण्ठ ही कण्ठ दिया है। मैं धन्यवाद का पात्र नहीं हूँ। यह सुनकर बन्धुसुन्दरी ने आश्चर्य प्रकट किया, तो मैंने उसे राजकुमार का परिचय दे दिया। सुनकर वह बहुत खुश हुई और उसने मेरा हाथ उन्हे सौंप दिया।

बन्धुसुन्दरी के पूछने पर जब राजकुमार ने अपनी समुद्रीय-यात्रा पर प्रकाश डाला तो मैंने अपने कौतूहल को दूर करने के लिए उनसे पूछा—आर्यपुत्र ! समुद्र में गिर पड़ने के बाद आप पर क्या बीती ? मेरे प्रश्न को सुनकर उन्होंने कहा कि मुझे कुछ पता नहीं है, पर मैं समझता हूँ कि समुद्र के अथाह जल से मेरा उद्धार किसी दैवी-शक्ति ने ही किया है। क्योंकि जब मेरी आँख खुली तो मैं अपनी छावनी के पास ही अपनी नाव पर था। उस समय मुझे लगा कि कोई मुझसे नाराज हो रहा है। मैं और तारक दोनों ही अचम्भे में थे कि हम लोगो को समुद्र से किसने निकाला। फिर दिन बीतते गये, पर तुम्हारी सौम्य आकृति मेरे मानसपटल पर अटल बनी रही। उस समय की आपकी एक बात से कुछ अन्दाज लग गया था कि आप काची नगरी की रहने वाली हैं। इसी बीच मेरे पिता की आज्ञा मिली कि मैं काची नरेश की युद्ध में मदद करूँ। वस मैं, एक पन्थ दो काज करने, फौरन चल दिया। यहाँ आया तो आपके पिता ने मुझे बड़े आदर से लिया। मुझे यहाँ आये पाँच-छ दिन हो गए हैं। इन दिनों मैंने आपको तलाश में सारा शहर छान डाला, पर निराशा ही हाथ लगी। आज साथियों को लेकर मैं आपके दर्शन की आशा से सुबह से ही इस मन्दिर में आ गया था। ग्राम को सभी साथियों को तो वापिस भेज दिया पर मैं आपकी वियोगाग्नि से छुटकारा पाने के लिए आत्महत्या के विचार से यही मन्दिर में रुक गया। कुछ ही देर बाद मैं आपकी सहेली की करुण पुकार सुनकर दौड़ता हुआ आपके पास आ गया। इतना कहकर वह चुप हो गई।

रात के तीन पहर बीत चुके थे, बन्धुसुन्दरी ने राजकुमार को सलाह दी कि वह रातो-रात मुझे लेकर अपने देश चले जाएँ। क्योंकि सुबह वज्रायुध का भय था। पर राजकुमार ने यह अनुचित समझा और हम दोनों को समझा-बुझा कर महल तक पहुँचा कर वह अपने शिविर को लौट गये। बन्धुसुन्दरी ने सारा हाल माँ को सुनाया, तुरन्त ही माँ ने पिता को सुनाया। पिताजी को मेरी दशा पर दया आ गई और उन्होंने मुझे रात में ही कुछ अग्ररक्षकों के साथ एक महात्मा के आश्रम में भेजकर छिपा दिया, और मेरी देखभाल के लिए एक वृद्धा दासी तरगलेखा को भी साथ भेज दिया। मैं वहाँ रहकर दिन

काटने लगी। एक दिन शाम के समय काची से आए हुए एक ब्राह्मण ने महात्मा जी से बताया कि राजकुमार समरकेतु वज्रायुध से भयकर संग्राम करते हुए युद्धभूमि में, पता नहीं कैसे, गिर गए। सुनकर मेरे ऊपर वज्रपात हो गया। मैं समुद्र में डूब मरने को भाग खड़ी हुई। मगर मेरी वृद्धा दासी आ गई तो न कूद सकी, पर मैंने एक जहरीले पेड़ के फल को खा लिया, खाते ही मेरी इन्द्रियाँ शिथिल होने लगी, मैं गिर पड़ी। मेरी हालत देखकर दासी घबडा गई और जोर-जोर से रोने लगी, इसी बीच मैं वेहोश हो गई; पता नहीं फिर क्या हुआ, जब मुझे होश आया तो मैंने देखा कि मैं लकड़ी के बने हुए एक भवन में पड़ी हूँ। मुझे आश्चर्य हुआ, मैंने उठकर खिडकी पर पहुँचकर देखा तो वह काष्ठभवन भी इसी अदृष्टपार सरोवर के बीच में मन्दिर के समान तैरता हुआ दिखाई दिया। मुझे बहुत चिन्ता हुई कि मैं कहाँ आ फँसी। एक बार फिर इसी सरोवर में डूब मरने को तैयार हो गई, किन्तु त्योंही मुझे एक पत्र पडा मिला। उठाकर पढा तो पता चला कि वह पत्र मेरे प्रियतम राजकुमार समरकेतु का भेजा हुआ है। मैं फिर न मर सकी, क्योंकि उस पत्र से उनके जीवित होने के सन्देह ने मुझे भी जिन्दा रहने की प्रेरणा दे दी थी। इतने में वह काष्ठभवन भी लहरों की थपेड़ों से तीर पर लग गया। मैं उतर पड़ी, नहाँ-धोई और एक पेड़ के नीचे बैठ गई।

इसी बीच वहाँ चित्रलेखा आई। मैं प्रयत्न करने पर उसे पहिचान पाई। उसने मुझे बहुत धैर्य बाँधाया। कुछ देर बाद वहाँ चक्रवर्ती विद्याधरसम्भ्राट् चक्रसेन की पत्नी पत्रलेखा अपनी सहेलियों के साथ आई और उस काष्ठभवन के विषय में जानकारी करने लगी कि वह किसका है? पर उसमें पडे हुए वस्त्रों को पहिचान कर निर्णय कर लिया गया कि यह वही विमान है जिसे लेने के लिए गन्धर्वक को विचित्रवीर्य के पास भेजा गया था। पर गन्धर्वक कहाँ गया? इस प्रश्न का समाधान किसी के पास नहीं था। चित्रलेखा ने उनसे मेरा परिचय कराया, कहा—देवि ! इतना तो आपको विदित ही है कि आपकी गन्धर्वदत्ता नाम की छोटी बहिन जब वैजयन्ती नगरी में अपने मातामह (नाना) के घर रहती हुई नृत्यकला सीख रही थी तभी जितशत्रु नामक दुश्मन ने अचानक ही रात में धावा बोलकर नगरी को लूटा था। उस समय समरकेलि नामक परिचारक गन्धर्वदत्ता को उसके पिता के पास सुरक्षित पहुँचाने के उद्देश्य से आकाश-मार्ग से उसे लेकर उडा था, पर घायल होने के कारण वहाँ तक नहीं पहुँच सका था और बीच में ही प्रशान्तवैर नामक आश्रम के कुलपति के हाथों में उस अबोध बालिका को सौंपकर सदा के लिए सो गया था। कुलपति ने उसका पालन-पोषण किया था और ज्योंही उसने यौवन की देहली पर पैर रक्खा त्योंही उसे काचीनरेश की पत्नी बना दिया था। यह उसी गन्धर्वदत्ता की पुत्री मलयसुन्दरी है। एक दिन इसे भी विद्याधरराज विचित्रवीर्य ने भगवान् के अभिषेकनृत्य के अवसर पर बुला लिया था, तभी मेरी भी इससे भेंट हुई थी। चित्रलेखा की बातों से देवी पत्रलेखा ने मुझे प्यार दिया और घर चलने का आग्रह किया, पर मैं गई नहीं। तब उन्होंने इस तिमजले मठ की बीच की मजिल में मुझे रहने को जगह बता दी और चतुरिका नामक दासी को मेरी सेवा के लिए नियुक्त करके वह उसी विमान पर बैठकर वापिस चली गई। मैं तभी से अपने प्रियतम के मिलन की आशा में तपस्या

करती हुई यही दिन बिता रही हूँ। इतना कहकर वह चुप हो गई।

हरिवाहन ने कहा—युवराज ! उस तापस कन्या की कहानी सुनकर मुझे मालूम हो गया कि उसके चितचोर तुम हो। इसलिए मैंने उसे इत्मीनान से समझाया; और वज्रायुध से युद्ध करने के पश्चात् तुम्हारा क्या हाल हुआ, यह भी विस्तार से सुनाया, जिसे सुनकर उसके सारे दुखी का अन्त हो गया और वह आनन्दविभोर हो गई। फिर उसने कहा—कुमार ! आपने तो मेरी विपद्-नदी पर पुल बना दिया, पर मुझे तो यहाँ कोई आकाशगामी परिचित पक्षी भी नहीं नजर आता जिसके द्वारा आपका पत्र ही छावनी तक भिजाया जा सकता। आपके वियोग में पता नहीं उन सबकी क्या हालत हो रही होगी ? उसके ऐसा कहते ही एक तोता आकर मनुष्यवाणी में बोल उठा—देवि ! आप दुखी न हो, जो काम हो मुझे बताएँ। तोते को इस प्रकार बोलते देखकर उस तापसकन्या मलयसुन्दरी ने हर्ष एवं विस्मय से मुझे देखा। मैंने तुरन्त ही पत्र लिखकर तोते के आगे रख दिया और छावनी में कमलगुप्त के पास पहुँचाने की प्रार्थना कर दी। वस, वह तोता फौरन ही उसे लेकर वहाँ से उड़ गया। हम दोनों इस घटना से बहुत विस्मित हुए।

इस बीच शाम हो चुकी थी। सन्ध्योपासना करके मैं कुछ देर टहलता रहा; फिर मलयसुन्दरी के पास आ बैठा। उसी समय चतुरिका ने उन्हें सूचना दी कि तिलकमञ्जरी अस्वस्थ हैं, उन्होंने अपने कचुकी को भेजा है, और आपको बुलाया है। जब मलयसुन्दरी ने तिलकमञ्जरी की अस्वस्थता का कारण पूछा तो चतुरिका ने बताया कि कल प्रात-काल तिलकमञ्जरी अपनी सहेलियों के साथ अदृष्टपार सरोवर के समीपवर्ती इसी वन में घूम रही थी। उसी समय एक हाथी चीखता-चिल्लाता आसमान से इसी सरोवर में आ गिरा। सभी डर गईं। थोड़ी ही देर बाद तिलकमञ्जरी को लताकुज में एक तरुण दिखाई दिया। वस, उसे देखकर उनकी हालत कुछ नाजुक हो रही है। तब मलयसुन्दरी ने मुस्करा कर कहा कि मैं समझ गई; चिन्ता की कोई बात नहीं है। तुम भी जाकर तिलकमञ्जरी को वताना कि आज मेरे आश्रम में भारतवर्ष के चक्रवर्ती सम्राट् मेघवाहन के पुत्र युवराज हरिवाहन पधारे हैं। इसीलिए अभी आने में असमर्थ हूँ। परिचारिका चली गई। मलयसुन्दरी ने अपने बचपन के अनुभव सुनाए और मेरे लिये सोने की व्यवस्था करके अपने शयन-कक्ष में चली गईं। मैं तिलकमञ्जरी के विरह में सारी रात तड़पता रहा।

सवेरा हुआ, मैं उठा और शौच-स्नान-पूजा आदि से निवृत्त होकर मलयसुन्दरी के पास बैठा ही था कि परिचारिका ने मुझे सूचना दी कि तिलकमञ्जरी मुझसे मिलने आ रही हैं, और सचमुच ही जरा ही देर में वह आ भी गईं। दूर से ही मुझे निहारती हुई वह मलयसुन्दरी से बड़े प्यार से मिली और उसी के पास बैठ गईं। मलयसुन्दरी ने बड़े स्नेह से अस्वस्थता का कारण पूछा, पर उसने सिर नीचा कर लिया। मलयसुन्दरी मुस्काई और मेरा परिचय करा दिया। इसी बीच तिलकमञ्जरी की नयनकटारी चमचमाई और मेरा नाजुक दिल छटपटाने लगा। उसने मुझे प्यार से पान खिलाया तो मैं धन्य हो गया।

वह कुछ देर इधर-उधर घूमघामकर अपने घर लौटने लगी तो मलयसुन्दरी को और मुझे भी अपने साथ ले गई। वह रथनूपुरचक्रवाल नामक नगर में रहती है। वह नगर क्या है, साक्षात् इन्द्रपुरी है। वहाँ उसने अपनी प्रिय सहेली मृगाङ्गलेखा को मेरी खातिरदारी में तैनात कर दिया। मैंने उससे छिपे तौर पर नगर देखने की इच्छा प्रकट की। उसने वादा किया कि वह जरूर दिखायेगी।

तिलकमञ्जरी के आलीशान महल में ही भोजन हुआ, भोजन क्या था, मुझे तो वह अमृत लग रहा था। इसी बीच मन्दुरा नामक परिचारिका ने सूचना दी कि कोई सुन्दर तोता मुझसे मिलना चाहता है। मुझे पिछले दिन की याद आ गई। तुरन्त ही उसे बुलाया। उसने आते ही एक पत्र दिया और मेरी जय बोली। मैंने उसे बड़े प्यार और आदर से अपनी गोद में ले लिया। इसी समय एक परिचारिका एक दिव्य वस्त्र लेकर आई और मुझसे बोली कि—राजकुमारी तिलकमञ्जरी को मृगाङ्गलेखा से मालूम हुआ है कि आप छिपे तौर पर शहर घूमना चाहते हैं। इसीलिए उन्होंने यह चादर भेजी है। उन्हे यह लक्ष्मी जी से मिली थी। इसके स्पर्शमात्र से बड़े से बड़ा सकट, यहाँ तक कि शाप भी, दूर हो जाता है। आप इसे ओढ़ते ही किसी को भी दिखाई नहीं देंगे—ऐसा कहकर उसने वह चादर मुझे ओढ़ा दी।

उसके ओढ़ते ही मेरी गोद में बैठा हुआ तोता गायब हो गया और उसकी जगह गन्धर्वक निकल पड़ा। उसने झट से मुझे प्रणाम किया, मैं आश्चर्य में डूब गया। परिचारिका ने भागकर यह सूचना तिलकमञ्जरी को दी। वह मलयसुन्दरी को साथ लिये वही आ गई। गन्धर्वक ने उसे भी प्रणाम किया। तिलकमञ्जरी बहुत प्रसन्न हुई। उसने उसे अपने पास बैठा लिया। फिर उसका मलयसुन्दरी से भी परिचय कराया। मैंने भी तिलकमञ्जरी को बताया कि मैं गन्धर्वक को बहुत दिनों से जानता हूँ और इसी ने मुझे सर्वप्रथम आपका चित्र भी दिखाया था। इसके बाद मैंने गन्धर्वक से पूछा—सखे ! तुम तब से आज तक कहीं, कैसे रहे ? मैं तुम्हारे लिए बहुत उत्सुक रहा, जरा अपना सारा हाल तो सुनाओ।

मेरी बात सुनकर गन्धर्वक की आँखें डबडबा आईं। लेकिन फिर भी वह मन्दस्वर में बोला—कुमार ! उस रोज अयोध्या में आपसे विदा लेकर मैं त्रिकूटगिरि पर विचित्रवीर्य से मिला। उन्हे यहाँ का सारा समाचार सुनाया और देवी पत्रलेखा ने जिस विमान को वहाँ से मँगाया था उसे लेकर गन्धर्वदत्ता से मिलने मैं काची की ओर बढ़ा। मेरे साथ चित्रमाय भी था। आपने मलयसुन्दरी के पास पहुँचाने के लिए राजकुमार समरकेतु का जो पत्र मुझे सौपा था उसे भी मैं अपने दुपट्टे के छोर में बाँधे हुए था। रास्ते में एक स्त्री दिखाई दी। वह बुरी तरह फूट-फूटकर आँसू बहा रही थी। उसके एकदम पास ही एक युवती बेहोश पड़ी थी। मुझसे उसकी दीन-दशा देखी न गई। मैंने विमान धरती पर उतारा और उससे रोने का कारण पूछा, तो उसने बताया कि यह काचीनरेश कुसुमशेखर की प्यारी बेटा मलयसुन्दरी है। उन्होंने इसे महल से निकाल कर मेरे साथ यहाँ आश्रम में गुप्तरूप से रहने को भेज दिया है। आज यह अनमानी होकर इधर निकल आई थी। मैं भी इसको खोजती-खोजती इधर आ गई। यहाँ आकर यह

पता नहीं क्या, बेहोश हो गई है—इतना कहकर वह फिर रोने लगी ।

यह सुनकर मुझे गहरा धक्का लगा । मैंने मलयसुन्दरी की शारीरिक चेष्टाओं से अनुमान किया कि इनके शरीर में जहर पहुँच गया है, किन्तु ठीक हो सकती हैं । तदनन्तर मैंने उस स्त्री को सान्त्वना दी और अपने साथी चित्रमाय से कहा कि मैं इन राजकुमारी को लेकर विष को दूर करने वाली औषधि की खोज में उत्तरदिशा की ओर जा रहा हूँ । तुम भद्रमहिला को धीरज बधाते हुए एक दिन यहाँ रुक जाओ । यदि मैं न लौट सकूँ तो तुम शीघ्र ही अयोध्या चले जाना और मनुष्य का रूप त्याग कर किसी पशु-पक्षी का रूप धारण करके किसी भी उपाय से कुमार हरिवाहन को रथनूपुरचक्रवाल अवश्य ले आना, इतना कहकर मैं मलयसुन्दरी को लेकर विमान द्वारा आकाशमार्ग से चल पड़ा । रास्ते में एक यक्ष ने मेरे विमान की गति रोक दी । मेरी उससे झड़प हो गई । मेरे मुँह से उसके लिए कुछ अपशब्द निकल गए, वह नाराज हो गया और बोला कि तू मुझे नहीं जानता है; मैं महोदर नामक यक्षसेनापति हूँ । मैंने इस लडकी को समुद्र में डूबने से बचाया, इसे इसके घर पहुँचाया, इतना ही नहीं, मैंने इसके प्रेमी उस राजकुमार को भी डूबने से बचाया, उसके सभी मल्लाहों को भी बचाया, यथास्थान पहुँचाया, फिर भी तू मुझे पापी कह रहा है ? और तू, इतना लम्बा-चौड़ा रास्ता होने के बावजूद भी मन्दिर के ऊपर से विमान पर बैठकर जा रहा है, फिर भी अपने को धर्मात्मा समझता है । अच्छा ले, तो अब देख मेरी शक्ति, मैं तुझे शाप देता हूँ कि तेरा यह गर्वीला शरीर ही अब तेरे पास न रहेगा और तब तक न रहेगा जब तक कि तू मेरी स्वामिनी की कृपा नहीं प्राप्त कर लेगा, —इतना कहकर क्रोध में भरे हुए उस यक्ष ने विमान सहित मुझे अदृष्टपारसरोवर में फेंक दिया । उससे निकला तो मैं तोता बन गया । मैं अपनी दुर्दशा पर रो पड़ा, पर लाचार था, क्या कर सकता था, हाँ स्मरण शक्ति मेरी पहले जैसी ही रही । इसलिए मैं भूला किसी को भी नहीं । अब भी मुझे पूरी याद है कि मलयसुन्दरी ने मेरे टुपट्टे से पत्र निकाल कर बाँचा था, मेरी माँ से इनकी भेंट हुई थी, उसी समय देवी पत्रलेखा भी आई थी, वह इन्हे अपने साथ ले जाना चाहती थी, पर इन्होंने वही मन्दिर में रहना पसन्द किया था, और रहने लगी थी । मैं भी वही पेड़ों पर अपने दिन पूरे करने लगा था । इसके बाद आपसे इनकी भेंट हुई और इनकी इच्छा पर ही मैं ही आपका पत्र लेकर कमलगुप्त तक गया और वहाँ से उनका आपके लिए जवाब लाया, आपने मुझे प्यार से गोद में बैठा लिया, इतना सब कुछ मुझे इस समय भी प्रत्यक्ष-सा लग रहा है—ऐसा कहकर वह चुप हो गया ।

गन्धर्वक की कहानी से सभी विस्मित हो गये । मैंने कमलगुप्त का भेजा हुआ पत्र पढ़ा, उसमें लिखा था कि युवराज समरकेतु आपके वियोग में पता नहीं क्या कर बैठे । मैं तुम्हारे लिए छटपटाने लगा । मलयसुन्दरी की तो हालत ही खराब हो गई । मैं तुम्हारे पास आने को उत्सुक हो गया । मलयसुन्दरी ने तिलकमञ्जरी को समझा-बुझा दिया, तो उसने वायुविमानसहित चित्रमाय को मेरे साथ कर दिया । मैं उसे साथ लिए आकाशमार्ग से थोड़ी ही देर में अपनी छावनी में पहुँच गया । वहाँ मेरे पहुँचने से प्रसन्नता की लहर दौड़ गई । किन्तु तुम्हारे विषय में पूछने पर जब मुझे यह पता चला कि तुम बिना किसी

को कुछ बताये मेरे विरह से पीड़ित होकर रात में छावनी छोड़कर मुझे खोजने के लिए निकल पड़े हो, तो मैं वेहद घबड़ा गया और अश्वसैनिकों की एक छोटी-सी टुकड़ी अपने साथ लेकर तुम्हें ढूँढने फौरन ही चल पड़ा। कई दिन बीत गये, चित्रमाय भी परेशान हो गया। उसने तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी की याद दिलाई और वहाँ लौट चलने को कहा। किन्तु मैं तुम्हारे प्रेम में बंधा था, मैंने उससे कहा कि चित्रमाय ! तुम जाओ और यहाँ का सारा हाल उन्हें सुनाना, उनसे कहना कि धीरज रखे, मैं अपने दोस्त को ढूँढ़कर सबसे पहिले उन्हीं से मिलूँगा। चित्रमाय चला गया। मैं तुम्हारी खोज में बराबर लगा रहा।

एक दिन शाम को गन्धर्वक मेरे पास आया और बातचीत के सिलसिले में उसने कहा कि कुमार ! आपको तिलकमञ्जरी ने बुलाया है। आप चलिए और मलयसुन्दरी के आश्रम में रहिए। आपके दोस्त को खोजने के लिए तिलकमञ्जरी ने हजारों विद्याधर नियुक्त कर दिए हैं, वे आपके काम में पूरी-पूरी सहायता करेंगे और मुझे भी आपके साथ रहने का आदेश मिला है। मैंने उसकी बात को पसन्द कर लिया और मलयसुन्दरी के आश्रम में सेना सहित आकर ठहर गया, तुम्हारी तलाश जारी रखी और चित्रमाय द्वारा छावनी का भी हालचाल लेता रहा। दिन, पखवारे और महीने गुजरने लगे।

एक दिन शखपाणि नामक रत्नकोपाध्यक्ष ने पिताजी की भेजी हुई एक अँगूठी और एक हार दोनों ही लाकर मुझे दिये। उन दिव्य उपहारों की चमक ने मुझे अत्यधिक प्रभावित किया। मुझे वे जाने-पहिचाने से प्रतीत हुए। मैंने गन्धर्वक के द्वारा तिलकमञ्जरी के पास हार और मलयसुन्दरी के पास अँगूठी भेज दी।

दूसरे दिन सुबह चतुरिका ने मुझे तिलकमञ्जरी का एक पत्र दिया। उसमें लिखा था कि तुम्हारे इस हार ने, जिसे मैंने बड़े प्यार से गले लगाया, हम दोनों का मिलन असम्भव कर दिया है, अब तो बस याद ही शेष रहेगी।^{१४} उसे पढ़कर मेरी हालत खराब हो गई, मैं किर्कटव्यविमूढ हो गया। मैंने जैसे-तैसे चतुरिका को विदा किया। सबसे आँख बचाकर तिलकमञ्जरी के विरह में पहाड़-की चोटी से गिरकर आत्महत्या करने के विचार से विजयार्ध पर्वत की चोटी पर चढ़ गया।

वहाँ मैंने देखा कि एक तरुण युवक उठकर कहीं जाना चाहता है, किन्तु पन्द्रह या सोलह साल की एक तरुणबाला उसे पीछे से पकड़कर रोकने का प्रयत्न कर रही है। मुझे उन दोनों पर तरस आ गया और जब मैंने उस युवक से पूछा कि—तुम इस बाला को जगल में अकेली छोड़ कर कहीं और क्यों जाना चाहते हो ? तो वह बोला कि महाशय ! मैं अनगरति नामक विद्याधर कुमार हूँ। मेरा सारा वैभव मेरे कुटुम्बियों ने मुझसे छीन लिया है। इसलिए दुःखी होकर मैं चण्डगह्वर नामक पर्वतशिखर से गिरकर आत्महत्या करना चाहता हूँ। यह मेरी मृत्यु की कल्पना से घबड़ाकर मुझे रोक रही है और स्वयं मरना चाहती है। मैंने उस तरुण को समझाया, उसे सुखी करने के लिए अपना राज्य भी देना चाहा, पर उसने कहा कि भद्र ! मेरे पास एक मन्त्र है, उसका प्रभाव है कि जो उसे सिद्ध कर लेगा उसे साम्राज्य प्राप्त हो जाएगा। अतः आप मेरे लिए उस

मन्त्र को सिद्ध कर लीजिए और उससे जो साम्राज्य प्राप्त हो, वह मुझे देकर कृतार्थ कर दीजिए ।

मैं अपनी योजना भूलकर उसके काम में लग गया । उसके लिए उस मन्त्र का जप करते-करते छः महीने गुजर गये । एक दिन तपस्या पूरी हो गई, देवी ने दर्शन दिया और वर माँगने को कहा । मुझे तुम्हारे मिलने की उम्मीद नहीं रही थी, उधर तिलक-मञ्जरी ने मुझे ठुकरा ही दिया था, मैं पूरी तरह निराश हो चुका था; इसलिए मैंने केवल उस अनगरति नामक विद्याधर कुमार की ही खुशियाँ माँगी और कुछ भी नहीं । देवी ने कहा कि तुम्हारे परोपकार से मैं निहायत प्रसन्न हूँ । किन्तु यह विद्याधर कुमार भी अपने लिए नहीं, बल्कि तुम्हारे लिए ही तुम्हारे द्वारा तपस्या करा रहा था । तुम्हें मालूम नहीं है, यहाँ इसी पर्वत पर 'गगनवल्लभ' नामक एक दिव्यनगर है । वहाँ का चक्रवर्ती सम्राट् विक्रमवाहु अकस्मात् वैरागी हो गया है । उसके वश में भी कोई ऐसा योग्य व्यक्ति नहीं है, जिसे उत्तराधिकार सौंपा जा सके । उसका सचिव शाक्यबुद्धि आपके गुणों से परिचित है । इसलिए उसने आपको उस पद के योग्य बनाने की इच्छा से अपने भतीजे (अनगरति) की सहायता से आपको मन्त्रविद्या सिद्ध करने में प्रवृत्त कराया था । तुम्हारी तपस्या पूर्ण हो गई है और अब तुम उस पद के सर्वथा योग्य हो गए हो, इसलिए अब जाओ और विद्याधरों के चक्रवर्ती सम्राट् का पद स्वीकार करो, शाक्यबुद्धि तुम्हारी प्रतीक्षा कर रहा है । मुझसे इतना कहकर वह देवी अन्तर्धान हो गई ।

इसी समय वह शाक्यबुद्धि सचिव अपने साथियों सहित वहाँ आया और मुझे बड़े आदर के साथ विजयार्धगिरि के शिखर पर लिवा ले गया । वहाँ मुझे विक्रमवाहु द्वारा त्यागा हुआ चक्रवर्ती सम्राट् का पद सौंप दिया गया ।

अब मुझे ज्योही तिलकमञ्जरी की याद आई, त्योही कुछ लोगों ने मेरे सामने गन्धर्वक को लाकर खडा कर दिया । वह बहुत दुःखी लग रहा था । मेरे पूछने पर उसने कहा कि—कुमार ! आपकी भेजी हुई अँगूठी को पहिनते ही मलयसुन्दरी को अपने पहिले जन्म की याद सी आ गई, जिससे उसका चेहरा एकदम उदास हो गया, और तिलक-मञ्जरी भी हार पहिनते ही कुछ विचित्र-सी हो गई । उसे मैंने जब हार के विषय में बताया तो उसे अपने पूर्वजन्म के किसी स्वजन की याद आ गई और वह बेहोश होकर गिर गई । होश आने पर भी वह कुछ बोली नहीं, चुपचाप रोते-रोते रात बिताई । सुबह होते ही तीर्थयात्रा के लिए जाने के बहाने मलयसुन्दरी को साथ लेकर घरद्वार छोड़कर सहेलियों सहित चल पड़ी । अनेक देवस्थानों में घूमती-घामती वह एक महर्षि के आश्रम में जा पहुँची । वहाँ उसे कुछ शान्ति मिली । उसकी विकलता से द्रवीभूत होकर उन महर्षि ने कहना शुरू किया—

कुछ वर्षों पहले की बात है कि स्वर्ग में ज्वलनप्रभ नामक एक देवपुरुष (देवता) अपनी प्रियतमा प्रियगुसुन्दरी के साथ रहते थे । जब उन्होंने देखा कि उनकी दिव्य आयु क्षीण होने वाली है तो अपने भावी जन्म को सुधारने की इच्छा से तप करने हेतु, बिना अपनी प्रियतमा को बताया, स्वर्ग से निकल पड़े । प्रियगुसुन्दरी अपने पति के इस आकस्मिक वियोग से विकल होकर ढूँढने निकल पड़ी और जम्बूद्वीप जा पहुँची । वहाँ पहुँचकर उसे

मालूम हुआ कि उसके पति का दोस्त सुमाली भी अपनी प्रियवदा नामक प्रियतमा पत्नी को छोड़कर कहीं चला गया है तो उसे भी साथ ले लिया और वे दोनों अपने-अपने पतियों को खोजती हुई पुष्करावती तीर्थ जा पहुँची। वहाँ जयन्तस्वामी नामक महात्मा ने प्रियगु-सुन्दरी ने सविनय पूछा कि भगवन् ! मुझे और मेरी सखी को अपने-अपने पति कब और कहाँ प्राप्त होंगे ? यह सुनकर उस महात्मा ने कहा कि देवि ! तुम्हारा पति ज्वलनप्रभ तुम्हें एकशृङ्ग पर्वत पर मिलेगा और इस प्रियवदा देवी को सुमाली के दर्शन रत्नकूट पर्वत पर होंगे। किन्हीं दिव्य उपहारों के माध्यम से आप लोगों को वे लोग मदा-सदा के लिए मिल जाएँगे। सुनकर दोनों को सान्त्वना मिली और वे अपने-अपने अभीष्ट स्थान को चली गईं। प्रियगुसुन्दरी ने एकशृङ्ग पर्वत पर और प्रियवदा ने रत्नकूट पर्वत पर जैन-देवता के मन्दिरों को बनवाया और पूजा तथा प्रतीक्षा करने लगी।

एक दिन प्रियगुसुन्दरी अदृष्टपारसरोवर के तीर पर बैठी हुई थी कि उसी समय लक्ष्मी जी दक्षिण भारत की यात्रा करके उसी रास्ते से वहाँ से निकली। उन्होंने थोड़ी देर रुककर प्रियगुसुन्दरी से सहानुभूतिपूर्वक बातचीत करते हुए कहा कि वहन प्रियगु-सुन्दरी ! मैं अभी तुम्हारी प्रिय सहेली प्रियवदा से मिलकर ही आ रही हूँ। वह अपने पति के मिलने की आशा छोड़ चुकी है। उसने तुम्हारे लिए सन्देश भेजा है कि—'मेरी आयु समाप्त हो चुकी है, मेरे बाद इस मन्दिर की देखभाल करती रहना।' यह सुनकर प्रियगुसुन्दरी बहुत दुःखी हुई, वह सोचती रही कि प्रियवदा के बनवाये हुए मन्दिर की रक्षा का भार किसे सौंपा जाए, अब कोई मेरी बात भी क्यों मानेगा ? लक्ष्मी जी ने समझ लिया और वह अपने महोदर नामक प्रधान सेवक को मन्दिर की रक्षा का भार सौंपकर प्रियगुसुन्दरी से विदा लेकर चली गईं।

प्रियगुसुन्दरी ने महात्मा की बात पर भरोसा रक्खा और तपस्या करते-करते अपना शरीर त्याग दिया। वही प्रियगुसुन्दरी यह तिलकमञ्जरी बनी बैठी है। पूर्वजन्म के संस्कारों के कारण ही यह ज्वलनप्रभ के अतिरिक्त सभी पुरुषों से द्वेष करती रही है। महर्षि की बात सुनकर सभी विस्मित होकर तिलकमञ्जरी को देखने लगे, पुनः सबने जब ज्वलनप्रभ के विषय में जिज्ञासा प्रकट की तो वह फिर बोले कि वह स्वर्ग से निकल कर अयोध्या नरेश सम्राट् मेघवाहन को अपनी पत्नी के गले का हार सौंपकर कुछ दिनों नन्दीद्वीप में रहा। वहाँ उसने अपने दोस्त सुमाली को, जो भोगविलास में ही डूबा था, धर्मोपदेश दिया। तदनन्तर स्वयं अपने भविष्य को उज्ज्वल बनाने की कामना से हिमालय की गोद में तपस्या करता रहा। फिर अपनी दिव्य आयु पूरी होने पर वह सम्राट् मेघवाहन, जिनको मैंने ही तप करने के लिए प्रेरित किया था, के यहाँ पुत्र रूप में उत्पन्न हुआ है और इस जन्म में उसका नाम हरिवाहन है, इतना कहकर महर्षि चुप हो गए।

तिलकमञ्जरी को वही खुशी हुई जो अन्धों को आँखें मिल जाने पर होती है। अब मलयसुन्दरी की बारी थी। महर्षि ने उसकी ओर देखकर कहा—बेटी ! वह सुमाली भी भोगविलास से उद्विग्न होकर तप में लग गया था और अपनी दिव्य आयु समाप्त करके सिंहलनरेश चन्द्रकेतु के यहाँ पुत्र के रूप में पैदा हुआ है। इस समय उसका नाम समरकेतु है, इतना कहकर महर्षि उठ गए।

अभी मलयसुन्दरी और तिलकमञ्जरी आगे की योजना बनाने में ही व्यस्त थी कि चित्रमाय आ पहुँचा। प्रणाम करके उसने निवेदन किया कि देवि ! आपकी आज्ञा से मैं कुमार हरिवाहन को उनकी छावनी तक वापिस भेजने के लिए उनके पास पहुँचा, पर वह वहाँ है ही नहीं, मैंने बहुत तलाश की, किन्तु सब व्यर्थ। अब मैं कुछ विद्याधरो को उनकी तलाश के लिए नियुक्त कर आया हूँ। इतना सुनते ही तिलकमञ्जरी घबरा गई, पर मलयसुन्दरी ने धीरज बँधाया। फिर तो वह विमान पर बैठकर सारे दिन आपको खोजती रही, पर निराश होकर लौटी और मलयसुन्दरी के आश्रम में ही ठहर गई। सुबह एक विद्याधर ने सूचना दी कि इतना तो पता चलता है कि कुमार विजयार्ध पर्वत की चोटी पर चढ़े थे, पर इसके आगे कुछ भी नहीं ज्ञात होता है। सुनकर तिलकमञ्जरी छटपटा गई और अदृष्टपारसरोवर में डूब मरने के लिए चल पड़ी।

इसी बीच तिलकमञ्जरी के माता-पिता की सूचना प्राप्त हुई कि ज्योतिषियों के कथनानुसार कुमार हरिवाहन सकुशल हैं, और उनकी तलाश में कुछ कुशल विद्याधर भी भेज दिए गए हैं, उन्हें छ महीने का समय दिया गया है। अतः तिलकमञ्जरी को छ महीने तक इन्तजार कर लेना चाहिए। तिलकमञ्जरी अपने पिता के आदेश को न टाल सकी और आपके मिलन की आशा में मलयसुन्दरी के साथ जीने लगी। कुमार ! आपका इन्तजार करते-करते आज छठे महीने का अन्तिम दिन भी शिर पर आ पहुँचा है, तिलकमञ्जरी का धीरज छूट चुका है ! उसने कल आत्महत्या करने का दृढ सकल्प कर लिया है, इस कारण सारा वातावरण करुणापूर्ण हो गया है। मैं कल की करुण कल्पना से काँप उठा और उस दृश्य को देखने की नीवत आने के पहिले ही मर जाने की इच्छा से इसी पहाड़ की चोटी पर चढ़ा था; पर सौभाग्य से आपके इन विद्याधरो ने पकड़कर मुझे आपके सामने लाकर खड़ा कर दिया है—इतना कहकर गन्धर्वक चुप हो गया।

गन्धर्वक के मुँह से यह सब हाल सुनकर मुझे तुरन्त ही अपने पूर्वजन्म की याद आ गई और प्रियतमा तिलकमञ्जरी के जीवन की रक्षा हेतु फौरन ही घोड़े पर सवार होकर मैं द्रुतगति से चल दिया। मेरे साथ ही गन्धर्वक और अन्य समीपवर्ती विद्याधर भी चल दिये। वहाँ जाकर मन्दिर में दर्शन किये और मलयसुन्दरी से मिला। मुझे देखकर वह बहुत खुश हुई, पर मैं जल्दी से जल्दी तिलकमञ्जरी से मिलने के लिए छटपटा रहा था। इसलिए मैंने गन्धर्वक को तो मलयसुन्दरी के पास छोड़ा और अन्य सेवकों के साथ शीघ्र ही तिलकमञ्जरी के पास पहुँचा। वह शीतल कदलीवन में मेरे विरहानल से झुलस रही थी। मेरे पहुँचते ही वहाँ का शोकसिन्धु तुरन्त ही हर्षसिन्धु में परिणत हो गया। वस फिर मैं बैठ ही पाया था कि गन्धर्वक के साथ तुम आ गये। समरकेतु से इतना कहकर हरिवाहन मुस्कराते हुए चुप हो गए।

×

×

×

कुमार हरिवाहन के मुँह से यह सब सुनकर सभी तो आनन्दित हुए किन्तु समरकेतु की हालत चिन्ताजनक हो गई। उसे अपने पूर्वजन्म की याद आ गई और अपनी पत्नी प्रियवदा के विरह से विकल हो गया। हरिवाहन ने धीरज बँधाया और समझाया कि दोस्त ! मलयसुन्दरी ही तुम्हारी पूर्वजन्म की पत्नी प्रियवदा है, उसके प्यार को पाकर

तुम निहाल हो जाओगे। वह विचारी तुम्हारे विरह में जोगिन बन गई है, उठी और शीघ्र ही उसकी तपस्या का वरदान बनकर उसके पास पहुँचो। सुनकर समरकेतु का रोम-रोम पुलकित हो उठा, और मलयसुन्दरी के पास अपने आ पहुँचने की खबर भिजवाने के लिए उसने हरिवाहन को प्रेरित किया।

इसी समय विचित्रवीर्य के एक प्रमुख सेवक ने आकाशमार्ग से आकर हरिवाहन को एक पत्र दिया। उसमें विचित्रवीर्य ने हरिवाहन के लिए लिखा था कि मैं अपनी दौहित्री मलयसुन्दरी का विवाह आपके दोस्त समरकेतु के साथ आज ही करना चाहता हूँ। मलयसुन्दरी को मैंने अपने निवास (चित्रकूटगिरि) पर कल ही बुला लिया है, रिश्तेदारों को भी निमन्त्रण भेजा जा चुका है, यानी सभी तैयारियाँ हो चुकी हैं। अतः अब आपसे सस्नेह निवेदन है कि समरकेतु को पत्रवाहक के साथ अविलम्ब मेरे पास भेज दीजिए ताकि मेरे आयोजन का उपहास न हो सके। हरिवाहन ने पत्रवाहन से पूछा कि इतनी दूर भारत के दक्षिणी तट पर रहने वाले श्री विचित्रवीर्य को यह कैसे विदित हुआ कि समरकेतु यहाँ है? सुनकर पत्रवाहक ने कहा—देव! जब कल आपसे विदा होकर तिलकमञ्जरी अपने घर पहुँची तो उसकी सहेली मृगाङ्गलेखा ने चित्रलेखा को आपके तथा कुमार समरकेतु के वापिस लौट आने की शुभ सूचना दी। वहाँ लक्ष्मी जी भी बैठी थी। उन्होंने यह समाचार चित्रलेखा के द्वारा श्री विचित्रवीर्य के पास पहुँचा दिया। मलयसुन्दरी को भी आकाशमार्ग से कल ही चित्रकूटगिरि पर पहुँचा दिया गया है, कांची से कुसुमशेखर एव गन्धर्वदत्ता को भी बुला लिया गया है। आज मैं कुमार समरकेतु को लेने आया हूँ। अतः कृपया जल्दी ही आप इन्हे मेरे साथ भेज दीजिए, ताकि मुहूर्त न बीतने पाए।

हरिवाहन ने समरकेतु को हार्दिक बधाई देकर अनेक विद्याधरो के साथ विदा किया। इसी बीच शाम हो गई और वह अपने राजभवन में लौट आए। रात बीती, सवेरा हुआ तो तिलकमञ्जरी के पिता चक्रसेन ने अपनी प्रसन्नता प्रकट करने के लिए विद्याधरो द्वारा कुमार हरिवाहन के पास अनेक दिव्य उपहार भेजे। तदनन्तर हरिवाहन भी चक्रसेन से मिलने गए। लौटने की आज्ञा माँगी तो चक्रसेन ने कुछ दिन और रुकने के लिए प्रार्थना की। तिलकमञ्जरी के स्नेह में तो वह बाँधे ही थे, अतः सहर्ष रुक गए।

तदनन्तर चक्रसेन ने एक शुभ मुहूर्त में बड़ी धूम-धाम के साथ तिलकमञ्जरी और हरिवाहन को दाम्पत्यसूत्र में बाँध दिया। फिर क्या था, दोनों की चिरन्तन अभिलाषाएँ पूरी हो गईं, सुनहले सपने साकार हो गए। कुमार हरिवाहन अपने सास-ससुर (पत्रलेखा-चक्रसेन) के मन को आनन्दित करते हुए कुछ दिनों तक वहीं रहे, तत्पश्चात् तिलकमञ्जरी को लेकर अपनी राजधानी (गगनवल्लभ नगरी) को लौट आए। राजधानी में और राजमहल में तिलकमञ्जरी का भव्य स्वागत हुआ, दोनों ने ही एक-दूसरे को सदा के लिए पाकर अनिर्वचनीय आनन्द का अनुभव किया, और फिर उनकी हर रात सुनहली होने लगी।

उधर युवराज समरकेतु का भी मलयसुन्दरी के साथ बड़े उल्लास के साथ पाणिग्रहण सस्कार हो गया। उन दोनों की भी चिरकाल से बिछुड़ी हुई दो आत्माएँ फिर से

एक हो गईं। कुछ ही दिनों बाद हरिवाहन ने समरकेतु को बुलवाया और अपना आधा राज्याधिकार उन्हें सौंप दिया।

सम्राट् मेघवाहन को जब यह सब समाचार मिला तो उनकी खुशी का ठिकाना न रहा। उन्होंने तुरन्त ही सारा दायित्व हरिवाहन को सौंपकर भगवद्-भजन में अपना मन लगा लिया। हरिवाहन भी अपनी प्रजा को सब प्रकार से सुखी और सम्पन्न बनाते हुए, कभी सिंहलद्वीप में समरकेतु के पिता चन्द्रकेतु के पास, कभी काची में मलयसुन्दरी के माता-पिता (गन्धर्वदत्ता और कुसुमशेखर) के पास, कभी रथनुपूरचक्रवाल में तिलक-मञ्जरी के माता-पिता (पत्रलेखा और चक्रसेन) के पास, कभी विजयार्धगिरि पर मलय-सुन्दरी और समरकेतु के पास अपनी प्रियतमा पत्नी तिलकमञ्जरी के साथ रहते हुए जीवन का रस लेने लगे, और उनके जीवन में प्रतिपल आनन्द की वृद्धि होती गई।

×

×

×

तिलकमञ्जरी के कथानक में कौतूहल के निर्वाह पर विचार

साहित्य की कथाप्रधान विधा के कथानक में कौतूहल ही एक ऐसा तत्त्व है जो पाठक के मन को बराबर उल्लासित किए रहता है, कभी भी 'बोर' नहीं होने देता। यह एक ऐसा आकर्षक इन्द्रजाल है जिसके सम्पर्क में आते ही पाठक दैनिक आहार-विहार की भी उपेक्षा कर बैठता है, नींद भी खो बैठता है और रात चाहे जितनी ही क्यों न बीत जाए, पर वह उपन्यास के पन्नों को चुपचाप पढ़ता और पलटता ही रहता है जब तक कि वह आखिरी पन्ने की आखिरी लाईन को नहीं पा लेता। यदि उपन्यास बड़ा है, और बोलचाल की भाषा में नहीं है, साथ ही वर्णनात्मकता भी लिए हुए है तो उसे पूरा पढ़ने में कई दिन भी लग सकते हैं। ऐसी स्थिति में भी पाठक उसे पढ़ने के लिए प्रतिदिन कुछ न कुछ अवसर निकाल ही लेता है और बड़े धैर्य के साथ उसे पूरा पढ़कर ही मानता है। बाण की कादम्बरी, धनपाल की तिलकमञ्जरी, अम्बिकादत्त व्यास का शिवराज-विजय आदि संस्कृत भाषा में लिखे गए कतिपय कथाकाव्य (उपन्यास) इसी वर्ग में आते हैं। थोड़ा ध्यान देने से मुझे तो यही आभास हुआ है कि इनमें विशेष रूप से कथानक का कौतूहल ही पाठकों को इतने लम्बे अरसे तक आकृष्ट किए रहता है, वरना इनका आखिरी पन्ना अछूता ही रह जाता।

उपन्यासकार की कला का महत्त्व कौतूहल की सर्जना में उतना नहीं है जितना कि उसके निर्वाह में है। निर्वाह से मेरा तात्पर्य है कि कथानक का रहस्य धीरे-धीरे खुले, ताकि उसकी आगामी घटनाओं का अनुमान न किया जा सके। पाठक के मन में जिज्ञासा, उत्सुकता किंवा कौतूहल प्रतिक्षण एक के बाद एक बढ़ना ही जाए, कथानक के मध्य में ऐसा कोई क्षण और भी स्थल न आने पाए जिससे कथानक (प्लॉट) की कलाई खुले। जिन उपन्यासों में कौतूहल की सुरक्षा की जाती है उनके पढ़ने वालों को ठीक वैसा ही आनन्द मिलता है जैसा कि अनजानी और उत्तरोत्तर आरामदायक राहों पर चलने वाले राहगीरों को मिला करता है। इसीलिए जो उपन्यासकार समझदार होते हैं, वे अपनी

कृति में कौतूहल को बड़े कायदे से अन्त-अन्त तक जिन्दा रखते हैं। किसी की क्या मजाल, जो उनके कथानक को पहिले से जरा भी भाँप सके।

जब हम अपने इमी दृष्टिकोण से धनपाल की तिलकमञ्जरी के कथानक का निष्पक्ष सिंहावलोकन करते हैं तो पाते हैं कि धनपाल ने कौतूहल की अविरलता एवं नूतनता का पूरा-पूरा ध्यान रक्खा है। वास्तव में तिलकमञ्जरी के कथानक में एक अद्भुत आकर्षण है, जादू है, औत्सुक्य का अजस्र स्रोत है, कौतूहल के नये-नये उतार-चढ़ाव हैं, अप्रत्याशित घटना-चक्रों का रंगीन ताना-बाना है, और यदि कहा जाए कि पूरा ही कथानक मेगनेटिक और टेक्नीकलर्ड है तो भी कोई अत्युक्ति न होगी।

धनपाल ने अपने कथानक में कौतूहल की सृष्टि, स्फीति, चरमपरिणति, नियति और शान्ति को अतीव आनुपातिक रूप में प्रस्तुत किया है। उनके इस प्रस्तुतीकरण में ठीक वैसा ही क्रमिक चढ़ाव और उतार है जैसा कि भारत के उष्णभूभागों में गर्मी के दिनों में सुबह आठ बजे से शुरू होकर शाम छ बजे तक चलने वाली गर्म हवा में हुआ करता है। तिलकमञ्जरी को कई बार पढ़ने के पश्चात् मैं तो इसी निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि धनपाल ने कथानक की सर्जना में अपनी असाधारण प्रतिभा का ज्वलन्त परिचय दिया है। उनके कथानक की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उसमें अनेकरूपता की रगिनियाँ होने के बावजूद भी एकरूपता की मनोहर झाँकी सजाई गई है। इसीलिए कथानक के प्रत्येक मोड़ पर पाठक के मन में एक ऐसा नया कौतूहल जागरित हो जाता है, जिसे शान्त करने के लिए वह पुनः अपनी कमर कस लेता है और बड़ी एकाग्रता के साथ आगे के पृष्ठों की पक्तियों में अपनी आँखें गड़ा देता है।

तिलकमञ्जरी में पाठक का सबसे पहिला परिचय चक्रवर्ती सम्राट् मेघवाहन से होता है, जो समस्त गुणों का भाण्डार है। ज्योंही यह पता चलता है कि उसके कोई सन्तान नहीं है और इसीलिए वह मन ही मन निहायत दुःखी रहता है, त्योंही पाठक के मन में उसके प्रति सहजसहानुभूति उत्पन्न हो जाती है, और वह उसके दुःख में भागीदार बन जाता है। वह इस उम्मीद में कि देखे इमे पुत्र की प्राप्ति हुई या नहीं, और हुई तो कैसे हुई?—जैसे ही आगे बढ़ता है तो उसके मन को आकाशमार्ग से उड़कर आए हुए विद्याधर मुनि अपनी ओर आकृष्ट कर लेते हैं। कथानक के कौतूहल में उस समय भी एक नया मोड़ आ जाता है, जब मेघवाहन को शक्रावतार नामक जैनमन्दिर में ज्वलनप्रभ नामक वैमानिक मिलता है और वह अपनी गतिविधि से मेघवाहन को परिचित कराता है। यहाँ तक पहुँचते-पहुँचते पाठक का मन मेघवाहन का सच्चा साथी बन जाता है, और जिस समय बनावटी बेताल की माँग पर मेघवाहन अपना सिर अपने हाथ से काटने लगते हैं, तो कौतूहल का वेग अत्यधिक बढ़ जाता है। लगता है कि मेघवाहन अपने जीवन से हाथ ही धो बैठेगा। किन्तु तुरन्त ही लक्ष्मी जी के प्रादुर्भाव से कौतूहल की दिशा बदल जाती है और सफलता के पूरे-पूरे आसार नजर आने लगते हैं। इसके बाद कुछ दूर तक कुमार हरिवाहन के जन्म और विद्याभ्यास आदि के कथानक में किसी भी नए कौतूहल की सर्जना नहीं है। किन्तु जब एक दिन विजयवेग नामक प्रधान सवादवाहक आकर सेनापति वज्रायुध की दक्षिण भारत की विजययात्रा का प्रसंग सुनाता है और उसी

प्रसंग में सिंहलद्वीप के राजकुमार समरकेतु की शौर्यकथा भी आ जाती है तो पाठक का औत्सुक्य पुन अँगड़ाई लेने लगता है। इसके बाद मेघवाहन के वात्सल्य से अभिभूत होकर युवराज समरकेतु हरिवाहन का प्रमुख सखा बन कर वहीं रहने लगता है और कथानक थोड़ी दूर तक सीधे-साधे मार्ग पर ही आगे बढ़ता है। किन्तु एक दिन एक विप्रलम्भ-शृंगारप्रधान पद्य के कारण कथानक फिर से एक नई दिशा में चल पड़ता है जिसमें समरकेतु—हरिवाहन, कमलगुप्त आदि—सभी साथियों को अपने दिल की आप-बीती सुनाता है। पर उसकी वह रोमानी दास्तान पूरी नहीं हो पाती, क्योंकि उसी बीच उपन्यास की नायिका का चित्र बड़े नाटकीय ढंग से सामने आ जाता है और गन्धर्वक अपना परिचय एव उद्देश्य बताकर सबके मन में एक नया कौतुक भर देता है।

समरकेतु की रोमानी कहानी सुनकर और नायिका (तिलकमञ्जरी) के चित्र को देखने के बाद हरिवाहन की मन-स्थिति को पढ़कर पाठक का मन नये सिरे से इस तथ्य को जानने के लिए लालायित हो उठता है कि उन दोनों की आशाएँ पूरी हुई या नहीं? और इसी धुन में वह जब कुछ और पृष्ठ पलटता है तो उसे एक नितान्त अप्रत्याशित समस्या का सामना करना पड़ता है, और वह समस्या है—कुमार हरिवाहन का सभी साथियों के देखते-देखते उन्हीं के हाथी द्वारा जंगल में अपहरण। इतना ही नहीं, बल्कि तीन दिन की निरन्तर तलाश के बाद जब यह अनुमान और विश्वास कर लिया जाता है कि कुमार हरिवाहन अब जीवित नहीं हैं और उनके विरह में सारी सेना में कुहराम मच जाता है तो पाठक के मन में कौतूहल का झरना सूखने सा लगता है। लेकिन तारीफ तो यह है कि सूखने नहीं पाता। क्योंकि तब तक उसी दिन शाम को छावनी में कमलगुप्त के पास अज्ञात रूप से हरिवाहन का लिखित कुशल समाचार आ जाता है, जिसे पाकर सबकी जान में जान आ जाती है, और समरकेतु भी आत्महत्या का विचार त्याग देता है। यहाँ धनपाल ने अपनी पूरी प्रतिभा को दाँव पर लगा दिया है। उन्होंने यहाँ अपने कथानक को पहिले निराशा के गहरे गर्त में धकेलकर पुन आशा के शिखर पर चढ़ने का जो प्रयत्न किया है वह पाठक के मन में चरितनायक के प्रति अगाध सहानु-भूति और उत्कण्ठा जागरित करने की दृष्टि से ही किया है, और इसमें कोई शक नहीं है कि उन्हें यहाँ पूरी-पूरी सफलता मिली है।

उसी रात जब समरकेतु बिना किसी को बताए, रात में अकेला ही अपने दोस्त हरिवाहन की खोज में उत्तरदिशा की ओर चल पड़ता है तो पाठक के मन में यह कौतूहल जागता है कि देखे समरकेतु हरिवाहन को ढूँढ पाता है या नहीं? छ महीने की तलाश के बाद जब समरकेतु की भेंट अचानक गन्धर्वक से होती है और वह जब उन्हें हरिवाहन से मिला देता है तो अपहरण विषयक कौतूहल को राहत मिल जाती है। किन्तु जब समरकेतु के पूछने पर हरिवाहन अपना हाल सुनाना शुरू करते हैं तो पुन एक नवीन कौतूहल की विस्मयजनक और चमकीली किरण पाठक के मन को आलोकित कर जाती है। उसी प्रसंग में नायिका के हाव-भावों का भी परिचय मिल जाता है।

कथानक उस समय भी लक्ष्य की ओर बढ़ने के लिए एक नई करवट लेता है जब हरिवाहन का एक तापसकन्या से परिचय होता है। वह तापसकन्या हरिवाहन के

अनुरोध पर जिस समय आपबीती सुनाती है, उस समय भी पाठक के मन में अतिमुक्त की उत्ताल तरंगे उठने लगती हैं। उसकी कहानी पाठको के दिल में अबाधगति से प्रवेश करने लगती है, और जब यह पता चलता है कि वही समरकेतु की प्रेमिका मलयसुन्दरी है तो घटनाओं के समन्वय की कुशल कला के लिए धनपाल की प्रतिभा का समादर करने के लिए विवश होना ही पडता है। इसके बाद हरिवाहन जब उस तापसवाला मलयसुन्दरी को समरकेतु के विषय में बता देते हैं तो फिर मलयसुन्दरी के ही माध्यम से हरिवाहन और तिलकमञ्जरी की मुलाकात की कहानी बहुत ही सीधे ढंग से आगे बढ़ जाती है। लेकिन जब तिलकमञ्जरी के महल में हरिवाहन की गोद से अचानक ही गन्धर्वक निकल पडता है और तोता गायब हो जाता है तो पुनः कौतूहल बढ़ जाता है, और गन्धर्वक की हालत को जानने के लिए उत्सुकता लहराने लगती है।

कथानक के कौतूहल में एक खतरनाक और अन्तिम मोड़ उस समय आता है जब तिलकमञ्जरी अपनी परिचारिका द्वारा पत्र भेजकर हरिवाहन को अपना निर्णायक सन्देश दे देती है कि तुम्हारे भेजे इस हार को देखकर ऐसा लगता है कि अब हम दोनों का मिलन कभी न हो सकेगा, और इस हृदयभेदक सन्देश को सुनकर हरिवाहन भी जब अपनी प्रेमिका के वियोग में पहाड़ में गिरकर मरने के लिए चल देता है। धनपाल ने बहुत ही सूझ-बूझ के साथ कथानक में यह मोड़ दिया है। पाठक के मन में यह जिज्ञासा बलवती हो जाती है कि हार ने तिलकमञ्जरी पर ऐसा क्या छूमन्तर कर दिया जो उसने अपने अनन्यप्रेमी हरिवाहन से भी अपना मुँह मोड़ लिया, आखिर बात क्या हुई? क्या हरिवाहन सचमुच ही पहाड़ से गिरकर मरेगा? अपनी इसी उत्कण्ठा को लिए हुए पाठक का मन आगे के पन्नों में खो जाता है। जब हरिवाहन अनङ्गरति नामक विद्याधर कुमार के दुःख से द्रवीभूत होकर आत्महत्या के कार्यक्रम को भूलकर उसके अभ्युदय के लिए तपस्या में लग जाते हैं और उनके फलस्वरूप उन्हें चक्रवर्ती पद की प्राप्ति हो जाती है, एव इसी समय जब अचानक ही हरिवाहन के सामने दीन-दुःखी हालत में गन्धर्वक आ पहुँचता है और जब वह तिलकमञ्जरी की हालत का वर्णन करने लगता है, तब इस नये रहस्य पर पडा हुआ पर्दा उठता नजर आता है। इसी सिलसिले में जब एक आश्रम में विद्याधर मुनि और तिलकमञ्जरी के वार्तालाप की चर्चा का प्रसंग आता है तो इस अप्रत्याशित रहस्य का पूर्णतया उद्घाटन हो जाता है कि हरिवाहन ही पूर्वजन्म में ज्वलनप्रभ नामक वैमानिक था और तिलकमञ्जरी ही उस जन्म में उसकी पत्नी प्रियगुसुन्दरी थी, और जो इस समय समरकेतु है वही पूर्वजन्म में ज्वलनप्रभ का प्रिय सखा सुमाली था और मलयसुन्दरी ही उस जन्म में उसकी पत्नी प्रियवदा थी, और इस सुकुमार रहस्य को खोलने वाले विद्याधर मुनि भी वही मुनि हैं, जिन्होंने मेघवाहन को पुत्रप्राप्ति का साधन बताया था। धनपाल ने इस अलौकिक रहस्य को अलौकिक व्यक्ति के द्वारा ही उद्घाटित कराकर इसकी प्रामाणिकता पर अमिट छाप लगाई है। इसीलिए उन्होंने अपने नायक और नायिका को कथानक के मधुरतम एव चरमबिन्दु को प्राप्त करने के पहिले वियुक्त करा दिया है, क्योंकि उन्हें प्रेम की अमरता पर विश्वास है। छ माह की अवधि में हरिवाहन को भी तपस्या द्वारा तिलकमञ्जरी के समकक्ष बनाकर

उन्होंने मानवों और विद्याधरो के बीच दिखाई देने वाले अन्तराल को भी मिटा दिया है। यहाँ पाठक को उम्मीद हो जाती है कि अब सभी सदा के लिए मिल जाएँगे। किन्तु गन्धर्वक जब यह सुनाता है कि हरिवाहन के मिलन की आशा में छ माह की अवधि बिताकर कल तिलकमञ्जरी प्राण त्याग देगी तो कौतूहल में एक लहर पुन उठती है। इसके बाद जब हरिवाहन तुरन्त ही द्रुतगति से तिलकमञ्जरी के पास आ जाता है और उसी समय दैवयोग से समरकेतु भी वहाँ पहुँच जाता है तो सभी घटनाओं के और सभी कौतूहलो के एक मधुर अवसान की आशा बँध जाती है।

इसी बीच विचित्रवीर्य का सेवक आकर जो समाचार देता है उससे पाठको के हृदय में उठी हुई समरकेतु और मलयसुन्दरी के विवाह की उत्कण्ठा पूरी हो जाती है और इधर तिलकमञ्जरी के पिता चक्रमेन भी हरिवाहन को अपना जामाता स्वीकार कर लेते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि जब सभी को अभीष्ट लाभ हो जाता है तभी पाठक का मन सन्तोष की साँस ले पाता है।

तिलकमञ्जरी के कथानक में कौतूहल विषयक जो उपर्युक्त विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है वह इस तथ्य का पोषक है कि धनपाल ने अपने कथानक के निर्माण में जिन घटनाओं का संयोजन किया है वे पूर्णतया मनोवैज्ञानिक हैं और पाठको की उत्कण्ठा को उचित अनुपात से सुरक्षित रखने में सक्षम है। हम देखते हैं कि पाठको के मन में ग्रन्थ के आरम्भ में जो कौतूहल उत्पन्न होता है वह बड़े कायदे से धीरे-धीरे पुष्ट होता जाता है; उसमें उत्तरोत्तर नई-नई स्वाभाविक उत्कण्ठाएँ पनपती रहती हैं और वे सब जिज्ञासाएँ एक चरमसीमा तक विकसित होकर पुन शनैः शनैः समाधान की ओर बढ़ती हुई अवसान बिन्दु को पा लेती हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि धनपाल ने अपने कथानक में जिस कौतूहल की सृष्टि की है उसे उन्होंने बड़े अच्छे ढंग से विकसित किया है और उसका मधुर अवसान करके उसे अन्त तक बखूबी निभाया है।

तिलकमञ्जरी में कथा कहने वालों की विविध-रूपता पर विचार

तिलकमञ्जरी के स्वाध्याय से यह निष्कर्ष निकलता है कि इसमें धनपाल ने कथानक को गति देने के लिए जितना स्वयं कहा है, उससे कहीं अधिक उन्होंने अपने पात्रों से कहलवाया है। हम देखते हैं कि धनपाल ने केवल दो स्थलों पर ही कथानक की वागडोर स्वयं सम्हाली है और उसे आगे बढ़ाया है। उनमें एक स्थल है—आरम्भ में सम्राट् मेघवाहन के कार्यकलापो का वर्णन, और दूसरा स्थल है—समरकेतु द्वारा हरिवाहन की खोज का वर्णन। लेकिन इन स्थलों के अतिरिक्त कथानक को जो अधिकांश गति मिली है, वह पात्रों की या तो 'आप-बीती' सुनाने में, या फिर 'पर-बीती' और 'सुनी-सुनाई' दास्तान को सुनाने से। हमने अनुभव किया है कि जहाँ कोई पात्र किसी पात्र को 'आपबीती' कहानी सुनाने लगता है, वहाँ धनपाल एकदम तटस्थ हो जाते हैं। उस समय वह अपने पाठको को स्वयं कुछ न सुनाकर उस सुनाने वाले पात्र की आत्मकथा को सुनने के लिए स्वतन्त्र कर देते हैं। साथ ही साथ, लगता है, स्वयं भी वह सुनते रहते हैं। क्योंकि ज्योंही उसकी बात समाप्त होती है त्योंही वह शीघ्र ही कथासूत्र को अपने

हाथ में ले लेते हैं और उसे आगे बढ़ाकर फिर किसी उचित पात्र को सौंप देते हैं। वह इस तथ्य से सहमत है कि जिसकी बात हो, वही स्वयं बताये। क्योंकि इसमें स्वाभाविकता और सत्यता के आभास की अधिक गुंजाइश रहती है। इसीलिए उन्होंने अपने सघर्ष-ग्रस्त पात्रों की कहानी स्वयं न कहकर उन्हीं की जुवानी कहलवाई है।

तिलकमञ्जरी में कथा कहने वालों के दो वर्ग हैं। पहला वर्ग उन लोगों का है जो 'आपवीती' दास्तान सुनाते हैं। ये सभी स्वयं किसी न किसी मुसीबत के मारे होते हैं। इनकी आत्मकथाओं में अनुभूति की गहराई और वेदना की पूरी-पूरी कसक है। ज्वलनप्रभ, समरकेतु, हरिवाहन, मलयसुन्दरी और गन्धर्वक इसी वर्ग में आते हैं। सर्व-प्रथम ज्वलनप्रभ मेघवाहन को अपनी दुःखभरी कथा सुनाता है। वह इस बात से काफी परेशान है कि उसकी और उसकी पत्नी प्रियगुसुन्दरी की स्वर्ग में दिव्यसुख भोगने की अवधि लगभग समाप्त हो चुकी है। इतना ही नहीं, बल्कि वह अपने प्यारे दोस्त मुमाली के भविष्य के लिए भी चिन्तित है क्योंकि उसका भी देवत्व समाप्ति पर है। चूंकि उसके पास समय कम रहता है इसीलिए वह अपनी कहानी जल्दी-जल्दी कहकर और सम्राट् को हार सौंपकर गायब हो जाता है।

समरकेतु ने कमलगुप्त आदि सभी साथी राजकुमारों के सामने अपने भ्रातृतुल्य सखा हरिवाहन को अपनी साहसिक और रोमानी कहानी सुनाई है। लेकिन वह पूरी नहीं सुना सके, क्योंकि बीच में ही उपन्यास की नायिका का चित्र आ जाता है; जिसे देखने में हरिवाहन आदि सभी व्यस्त हो जाते हैं और इस तरह समरकेतु की वह रोमानी दास्तान अधूरी रह जाती है।

हरिवाहन ने समरकेतु को अपनी दुःख-सुखभरी कहानी बड़े विस्तार के साथ सुनाई है। यद्यपि हरिवाहन अपनी इस आत्मकथा को सुनाते समय मलयसुन्दरी और गन्धर्वक की भी आत्मकथाएँ सुना डालता है, लेकिन यदि प्रत्यक्ष रूप से देखा जाय तो हरिवाहन उनका श्रोता ही सिद्ध होता है न कि वक्ता। क्योंकि हरिवाहन को मलयसुन्दरी ने ही तो अपनी दर्दभरी प्यार की दास्तान सुनाई थी। इसी प्रकार गन्धर्वक ने भी अपने उन दिनों की कहानी जिनमें वह तोता बन गया था, स्वयं ही हरिवाहन को सुनाई थी। इस प्रकार हम देखते हैं कि ये सभी पात्र 'आपवीती' सुनाने वाले हैं।

अब दूसरा वर्ग उन लोगों का आता है जो 'परवीती' बात बताते हैं। ये स्वयं परिस्थितियों के शिकार नहीं हुए हैं। ये तो दूसरों के ही अतीत को स्पष्ट करते हैं। विजयवेग, समरकेतु की चामरग्राहिणी, नौसेनाध्यक्ष यक्षपालित, विद्याधर मुनि आदि ऐसे ही पात्र हैं। विजयवेग सेनापति वज्रायुध का परम कृपा पात्र सन्देशवाहक है। वह एक दिन आकर सम्राट् मेघवाहन को सेनापति के दिग्विजय के प्रसंग में काची नरेश की पराजय और दिव्य अँगूठी के प्रभाव से समरकेतु के शौर्य के अभिभव की कथा सुनाता है। समरकेतु की चामरग्राहिणी परिचारिका ने वज्रायुध को कुमार समरकेतु का परिचय दिया है। पाठक को सबसे पहले उसीके बतलाने से पता चलता है कि समरकेतु सिंहलद्वीप के सम्राट् चन्द्रकेतु का पुत्र है। यक्षपालित ने समरकेतु को नाविक युवा तारक की प्रेम-कथा सुनाई है। विद्याधर मुनि ने अपने आश्रम में तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी को

उनके पूर्वजन्म की कथा सुनाई है, जिसे सुनकर ही उन्हें अपनी आकस्मिक व्यथा का कारण मालूम हो सका और तदनुसार ही अपने-अपने प्रेमियों को पहचान सकी।

इस प्रकार थोडा-सा परिशीलन करने के पश्चात् यह धारणा दृढ हो जाती है कि तिलकमञ्जरी में धनपाल ने कथानक को स्पष्ट करने के लिए पात्रों को 'आपवीती' और 'परवीती' सुनाने का पूरा-पूरा मौका देकर दण्डी, सुबन्धु और बाण से मिली कथाशैली की विरासत को उन लोगों की अपेक्षा कही अधिक अच्छे और रोचक ढंग से निभाया है।

अब चूँकि मुझे धनपाल की शैली का स्वतन्त्र रूप से विश्लेषण आगे चतुर्थ अध्याय के द्वितीय सोपान में करना ही है, इसलिए यहाँ उसे पल्लवित करना उचित न मानकर तिलकमञ्जरी में कथा कहने वालों की विविधरूपता की चर्चा समाप्त करता हूँ।

तिलकमञ्जरी की मुख्य कथा एवं सहायक कथाओं के उपकार्य-उपकारक भाव पर विचार

इसमें कोई शक नहीं है कि तिलकमञ्जरी में अवान्तर कथाओं की भरमार है। लेकिन यह भी निर्विवाद है कि उन्हें अनावश्यक नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उनका मुख्यकथा से वही सम्बन्ध है जो अवयवों का अवयवी से या सरल शब्दों में कहे तो शाखा-प्रशाखाओं का वृक्ष से, हुआ करता है। इसमें राजकुमार हरिवाहन और विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी के अमर-प्रेम की कथा का ही मुख्य कथा के रूप में वर्णन किया गया है। उसके साथ में जो समरकेतु और मलयसुन्दरी की भावभीनी प्रणयकहानी चलती है, वह यद्यपि उस मुख्य कथा में चार चाँद लगाने के लिए उसकी पार्श्वकथा (साइड-स्टोरी) के रूप में चित्रित की गई है, लेकिन अन्ततोगत्वा वह सच्चे सख्यभाव की अमरता की भी गहरी छाप छोड़ जाती है। धनपाल ने इन दोनों कथाओं को क्रम-क्रम से पल्लवित किया है, और इन दोनों में परस्पर सापेक्षता लाने के लिए उन्होंने अन्य छोटी-मोटी अवान्तर कथाओं की भी बड़ी कुशलता के साथ सर्जना की है। उनकी पार्श्वकथा और सभी अवान्तर कथाएँ उस मुख्य कथा की निस्सन्देह सहायक किंवा उपकारक कथाएँ हैं।

जिस प्रकार छोटी-छोटी नदियाँ कभी मिल-जुल कर, तो कभी स्वतन्त्र रूप से किसी महानदी में मिलकर उसे सागर तक बहने की शक्ति प्रदान करती है, ठीक उसी प्रकार 'तिलकमञ्जरी' की छोटी-छोटी सहायक कथाएँ भी कभी मिल-जुलकर, तो कभी स्वतन्त्र रूप से मुख्य कथा को चरम बिन्दु तक पहुँचाने का रोचक प्रयास करती हैं। मुख्य कथा की प्रगति के अनुकूल सहायक कथाओं का यह प्रयास एक महान् उपकार ही है। इससे मुख्य कथा की परते खुलती जाती है, और वह प्रकाश में आती जाती है। इसीलिए सहायक कथाओं को 'उपकारक कथा' और मुख्य कथा को 'उपकार्य कथा' कहना सर्वथा उचित है।

इस प्रसंग में मुझे यह भी कहना है कि तिलकमञ्जरी की सहायक कथाओं में भी आपस में उपकार्य-उपकारक भाव पाया जाता है। इसका मुख्य कारण यह है कि कोई भी कथा अपने आप में पूरी नहीं कही जा सकी है। कहने वाले ने उसके किसी न किसी रहस्य

को अनकहा ही छोड़ दिया है। उसके डम 'अनकहे' और जिज्ञासाजनक अंश को किमी दूसरी सहायक कथा के द्वारा ही खोला गया है। धनपाल ने यह सब बड़ी सूझबूझ के साथ जानबूझकर किया है। क्योंकि इसमें पाठक के मन में कथानक को जानने के लिए उत्तरोत्तर उत्कण्ठा बढ़ती ही रहती है। अब मैं तिलकमञ्जरी की कतिपय उपकाय एवं उपकारक कथाओं का एक सारगर्भित विष्णुपण प्रस्तुत कर रहा हूँ।

आप देखेंगे कि आरम्भ में ज्वलनप्रभ की मेघवाहन में एक मन्दिर में अकरमात् मुलाकात होती है, वह उनके श्रुतिगोचर एवं दृष्टिगोचर व्यक्तित्व से प्रभावित होकर उन्हें अपने दोस्त सुमाली के आने वाले बुरे दिनों की खबर सुनाता है; तथा एक हार गीपकर हमेशा के लिए गायब हो जाता है। इसमें कोई गन्देह नहीं है कि ज्वलनप्रभ का यह सक्षिप्त वृत्तान्त ही सम्पूर्ण उपन्यासरूपी भव्य भवन की आधारशिला है। धनपाल ने इसे हरिवाहन और तिलकमञ्जरी की प्रणयकथा की पृष्ठभूमि के रूप में चित्रित किया है। हालाँकि शुरू-शुरू में पाठको को यह नितात महत्त्वहीन नहीं, बल्कि अनावश्यक भी प्रतीत होता है। क्योंकि इस वृत्तान्त को मेघवाहन की तपस्या तथा वरप्राप्ति से कोई सीधा सम्बन्ध नजर नहीं आता। लेकिन इस वृत्तान्त से सम्बन्धित रहस्य, महत्त्व एवं उपयोगिता का पता तब चलता है जब विद्याधर मुनि अपने आश्रम में आई हुई तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी की उनके प्रेमी पतियों के पूर्वजन्म और वर्तमान जन्म की कथा सुनाते हैं। उस समय पाठक को जब यह मालूम होता है कि हरिवाहन ही ज्वलनप्रभ है और तिलकमञ्जरी ही उसकी पत्नी प्रियगुसुन्दरी है तो उसकी अँगुली दाँतो तले पहुँच जाती है। फिर उसे ज्वलनप्रभ के उस सक्षिप्त वृत्तान्त की पूर्ण उपादेयता विदित हो जाती है। इस प्रकार यहाँ हम देखते हैं कि आरम्भ में हम ज्वलनप्रभ के जिस सक्षिप्त वृत्तान्त की उपयोगिता को नहीं समझ सके थे, उसे विद्याधर मुनि द्वारा कही गई कथा ने पूरी तरह स्पष्ट कर दिया है।

अब आईए विजयवेग की कथा पर। उसने भी मेघवाहन को वज्रायुध की विजय यात्रा का जो समाचार दिया है उसकी पूर्ण एवं वास्तविक अभिव्यक्ति के लिए पाठक को मलयसुन्दरी की आत्मकथा का उपकार मानना ही पड़ता है। क्योंकि विजयवेग स्वामिभक्त होने के कारण अपने समीपस्थ (इमीडिएट बॉस) वज्रायुध की उस दर्पपूर्ण, अनधिकार और निर्मम मनोवृत्ति को बड़े कौशल के साथ छिपा गया था जिसके कारण राजकुमारी मलयसुन्दरी की जिन्दगी तबाह हुई थी और उसे महल छोड़कर जंगल की खाक छाननी पड़ी थी। मलयसुन्दरी ने हरिवाहन को जो आत्मकथा सुनाई है उसी के आधार पर वज्रायुध के चरित्र की पोल भी खुल सकी है, नहीं तो वह पाठको की दृष्टि में एक स्वामिभक्त और अजय्य सेनापति ही बना रहता। मलयसुन्दरी की यह आत्मकथा केवल वज्रायुध की ही असलियत नहीं खोलती, बल्कि समरकेतु की उस आत्मकथा को भी पूरा करती है जो बीच में तिलकमञ्जरी के चित्र के उपस्थित हो जाने के कारण अधूरी ही रह गई थी। आपको याद होगा कि जिस समय समरकेतु हरिवाहन को अपनी प्रेमकथा सुना रहा था और सभी मन्त्रमुग्ध की भाँति कान लगाए सुन रहे थे, उसी समय अचानक ही गन्धर्वक वहाँ आ पहुँचा था, और उसने अपने आने के पहिले बड़े

नाटकीय ढँग से तिलकमञ्जरी का चित्र हरिवाहन के सामने प्रस्तुत कर दिया था, जिसे देखते ही हरिवाहन उसकी रूममाधुरी पर ऐसा मुग्ध हो गया था कि फिर उसे समरकेतु की असफल प्रेमकथा को सुनने की याद ही नहीं रही थी, और इस प्रकार समरकेतु की वह दर्दिली कहानी अधूरी ही रह गई थी। यह ठीक है कि पाठक का मन तिलकमञ्जरी के आकर्षण से अभिभूत हरिवाहन की चित्तवृत्ति के साथ-साथ चल पड़ता है। किन्तु समरकेतु की दास्तान को पूरी तौर से जानने की उत्कण्ठा उसे बनी ही रहती है। जब वह मलयसुन्दरी की आत्मकथा को पढ़ता है और उसकी शृंखला को समरकेतु की आत्मकथा से जुड़ता हुआ पाता है, तो उसे बड़ी राहत मिलती है। यहाँ यह कहना असंगत नहीं होगा कि यदि मलयसुन्दरी हरिवाहन को आप-बीती नहीं सुनाती तो समरकेतु की न केवल प्रणयकथा की ही, अपितु उसकी उदात्तवृत्ति की भी वास्तविकता अप्रकट ही रहती। इस प्रकार मलयसुन्दरी की आत्मकथा ने समरकेतु की आत्मकथा को पूर्णाभिव्यक्ति देकर उसका पर्याप्त उपकार किया है। लेकिन इसका मतलब यह नहीं समझ लेना चाहिए कि मलयसुन्दरी की आत्मकथा अपने आप में पूर्ण रूप से निराकाक्ष है। जरा ध्यान दीजिए, जब मलयसुन्दरी वज्रायुध के भय से प्रशान्तर्वर नामक आश्रम में अपनी धात्री तरगलेखा के साथ अपने दिन बिता रही थी, तभी किसी पथिक के मुँह से उसने सुना था कि वज्रायुध ने समरकेतु को युद्धभूमि में सुला दिया है। सुनते ही वह अपने प्रियतम की मृत्यु की कल्पना से बेहोश होकर गिर गई थी और जब होश आया तो समुद्र में डूब मरने को भाग खड़ी हुई थी। किन्तु पीछे से तरगलेखा को आते देखकर समुद्र में तो नहीं कूद सकी थी, पर मरने के ही उद्देश्य से विषवृक्ष के जहरीले फल को खाकर बेहोश हो गई थी। यहाँ तक की कहानी बिलकुल स्पष्ट है, किन्तु उसने हरिवाहन को बताया कि—जब मुझे होश आया तो मैं लकड़ी के बने हुए भवन में कमल के पत्तों पर लेटी थी, चादर ओढ़े थी; मेरे ऊपर पानी का हल्का-हल्का फव्वारा छूट रहा था, और मैंने उठकर जो देखा तो वह काष्ठभवन इसी अदृष्टपार सरोवर में उतर रहा था, आश्रम और तरगलेखा का दूर-दूर तक नामोनिशान भी न था। मलयसुन्दरी की आत्मकथा के इस अंश को सुनकर पाठक के मन में यह उत्कण्ठा बलवती हो जाती है कि आश्रम से यहाँ तक वह कैसे पहुँची? वह तो वहाँ बेहोश पड़ी थी; उसे यहाँ कौन लाया? कैसे लाया? और तरगलेखा कहाँ गई? आदि-आदि। पर इन उत्कण्ठाओं की शान्ति के लिए धनपाल ने गन्धर्वक की आत्मकथा की सर्जना की है।

लक्ष्मी जी के दिव्य वस्त्र के स्पर्श से तोते की योनि से मुक्त होकर गन्धर्वक जब हरिवाहन को आपबीती सुनाता है तो मलयसुन्दरी की आत्मकथा के उम छूटे हुए अंश की पूर्ति भलीभाँति हो जाती है। इस प्रकार गन्धर्वक के वृत्तान्त को मलयसुन्दरी की आत्मकथा का उपकारक मान सकते हैं। इतना ही नहीं, बल्कि गन्धर्वक के ही वृत्तान्त में इस तथ्य का भी उद्घाटन होता है कि हरिवाहन को अपनी पीठ पर बैठाकर और उड़ाकर अदृष्टपार सरोवर में गिराने वाला हाथी, गन्धर्वक का साथी चित्रमाय ही था, जिसने कुमार के हाथी का रूप धारण करके उनका हरण कर लिया था। तभी तो तीन दिन की तलाश के बाद कुमार का हाथी, जो वास्तव में बन्धन तोड़कर छावनी में निकल

पडा था, मिल गया था किन्तु कुमार हरिवाहन नहीं मिल सके थे। पाठकों को याद होगा कि मलयसुन्दरी और तिलकमञ्जरी से मिलने के बाद शुक रूप में गन्धर्वक के द्वारा लाए गए छावनी के समाचार को पाकर हरिवाहन समरकेतु में मिलने के लिए उत्सुक हुए थे तो तिलकमञ्जरी ने उन्हें विमान द्वारा चित्रमाय के माथ भेजा था। किन्तु जब अपनी छावनी के निकट पहुँचे थे तो उन्हें अपना वही हाथी दिगार्ड दे गया था, जो उनकी दृष्टि में उन्हें उडा ले गया था और अदृष्टपार सरोवर में गिरकर अपनी जान गँवा बैठा था। उसे वहाँ सकुशल देखकर जब वह विस्मित हुए थे और उसके विषय में चित्रमाय को बताने लगे थे तो चित्रमाय ने भी इस तथ्य की ओर एक हल्का-सा संकेत किया था कि उन्हें उनका वह हाथी नहीं, बल्कि कोई (जो वह स्वयं था) और ही गगन-विहारी उडा ले गया होगा। इसी प्रकार मलयसुन्दरी के वियोग में समरकेतु मरने के लिए छलांग तो समुद्र में लगाता है पर जब उसकी आँख खुलती है तो अपने आपसे अपनी छावनी के पास नाव पर सकुशल देखता है। यह सब कैसे हुआ? उस प्रश्न का समाधान गन्धर्वक और महोदर के सवाद से होता है। उसकी बात से ही पता लगता है कि न केवल समरकेतु के प्राणों की ही, बल्कि समरकेतु को आत्महत्या हेतु गिरा देनाकर पीछे से मन्दिर प्रासाद से समुद्र में कूद पडने वाली मलयसुन्दरी के भी प्राणों की रक्षा करने वाला वही महोदर नामक यक्ष था। इधर सुवेलगिरि पर निवास करने वाले विचित्रवीर्य की जिन गतिविधियों पर थोड़ा गन्धर्वक ने और थोड़ा मलयसुन्दरी ने प्रकाश डाला था, उनकी पूर्णता हेतु अन्त में विचित्रवीर्य के कल्याण नामक प्रियसेवक और हरिवाहन के सवाद को प्रस्तुत करके धनपाल ने अपनी घटनाओं की संयोजना करने की जिस-जिस निपुणता का परिचय दिया है, वह प्रशंसनीय है।

इसी प्रकार अनङ्गरति नामक विद्याधर कुमार की कथा भी दो महान् उद्देश्यों को पूरा करती है—एक तो तिलकमञ्जरी के वियोग में पहाड़ से गिरकर मरने के लिए कटिबद्ध होकर निकले हुए हरिवाहन के प्राणों की रक्षा, और दूसरे उन्हें तिलकमञ्जरी के पति बनने की जातिगत योग्यता दिलाने वाली 'विद्याधर चक्रवर्ती' की पदवी की प्राप्ति। यदि इस मौके पर, जब हरिवाहन आत्महत्या करने के लिए निकल पडे थे, अनङ्गरति नहीं मिलता तो निश्चय ही तिलकमञ्जरी और हरिवाहन की प्रेम कहानी का अन्त बड़ा ही दुःखद होता। पर अनङ्गरति की कथा ने इस स्थल पर मुख्य कथा को बड़ी खूबी के साथ दुःखान्त होने से बाल-बाल बचा लिया है। इस प्रकार समीक्षा करने के पश्चात् हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि धनपाल ने 'तिलकमञ्जरी' में सहायक कथाओं का कुछ ऐसा समानुपातिक ताना-बाना डाला है कि उनकी सबकी संयोजना से सघटित हुई एक अतीव सुन्दर और सामान्यलोकोत्तर प्रणयकथा सुबुद्ध पाठकों के मानस को तरंगित कर ही जाती है।

लेकिन जहाँ मैं यह देखता हूँ कि 'तिलकमञ्जरी' की मुख्य कथा और सहायक कथाओं में आपस में उच्च कोटि का उपकार्य-उपकारक भाव है, वही मुझे एक कथा ऐसी भी मिलती है, जिसका कथानक से कोई सम्बन्ध नहीं है। वह कथा है नाविक युवा तारक की प्रणय कथा। धनपाल ने समरकेतु के नौसेनाध्यक्ष यक्षपालित के मुँह से यह कथा

कहलवाई है। मैं समझता हूँ कि इस कथा से मुख्य कथा में जरा भी गति नहीं मिलती है। यदि इसे हटाकर तारक का परिचय संक्षेप में ही दे दिया जाता तो भी कथानक की संघटना में कोई कमी नहीं आती। शुभ और निश्चित ब्राह्ममुहूर्त में यात्रा के लिए सन्नद्ध समरकेतु को तारक की लम्बी प्रणय कथा सुनाना, मुझे तो समयोचित भी प्रतीत नहीं होता। हाँ, यदि राह चलते-चलते सुनाई जाती तो शायद मनोरजन की दृष्टि से क्षम्य भी हो जाती। लेकिन सम्भव है कि धनपाल तारक की प्रणय कथा के माध्यम से तात्कालिक जातिवाद की स्थिति पर प्रकाश डालना चाहते हो, और उस प्रेम की विजय दिखाना चाहते हो, और इसीलिए उन्होंने कथानक के अनुपकारक होने के बावजूद भी तारक की कथा की सर्जना कर डाली हो। यदि ऐसा है तो आज इस महान् सन्देश के लिए उनकी भूल को बड़ी खुशी के साथ नज़र-अन्दाज भी किया जा सकता है।

तिलकमञ्जरी के कथानक की विशेषताएँ

विशेषताओं की दृष्टि से 'तिलकमञ्जरी' का कथानक अपने ढंग का निराला ही है। धनपाल ने संस्कृत के कथासाहित्य की जिस सुनहली विरासत को प्राप्त किया था उसे उन्होंने अपने ढंग से विकसित किया है। वह दण्डी, सुबन्धु और बाण की उपेक्षा न करते हुए भी कथाकारों में अपनी मौलिक मनीषा की अमिट छाप छोड़ गये हैं। तिलकमञ्जरी के कथानक की सर्जना करने में उनकी प्रतिभा विशेष रूप से दर्शनीय है। निस्सन्देह उनकी कल्पना शक्ति बेजोड़ है। उन्होंने साहित्यिक प्रतिमानों के साथ-साथ सामाजिक प्रतिमानों का भी ध्यान रखा है। फलस्वरूप उनकी कृति पाठकों के हृदय-पटल पर सुचारु रूप से प्रतिबिम्बित हो उठती है। पाठकों की मनोवृत्ति से धनपाल भलीभाँति परिचित थे। अतः उन्होंने अपनी 'तिलकमञ्जरी' के कथानक में उन सभी विशेषताओं का समावेश किया है जो एक 'साहित्यिक-उपन्यास' के कथानक में अपेक्षित होती है। उनकी इस रचना का अनुशीलन करने के पश्चात् मैं इस निष्कर्ष पर पहुँचा हूँ कि वह पुरानी बात को नये और रोचक ढंग से कहने में काफी कुशल है। अपनी मौलिकता की भाँति ही उन्होंने पुरातन पद्धति पर ही आधारित तिलकमञ्जरी के कथानक में मार्मिकता एवं संवेदना का रस-परिपाक करके पाठकों के हाथों में पुरानी बोतल में नई शराब थमा दी है।

हम देखते हैं कि 'तिलकमञ्जरी' के कथानक में विषय की रोचकता, कल्पना की उड़ान, घटनाओं की अप्रत्याशित संघटना और उनका चढ़ाव-उतार, अवान्तर कथाओं की अनुकूल संयोजना, वर्णनों की सजीवता, पात्रों की संवेदनशीलता, जिज्ञासा की अविरलता, मनोभावों की गतिशीलता आदि आधारभूत औपन्यासिक विशेषताएँ भरी पड़ी हैं। इसी अध्याय के प्रथम सोपान में 'कथानक' की जिन सामान्य विशेषताओं का मैंने विश्लेषण किया है, वे सभी 'तिलकमञ्जरी' के कथानक में पाई जाती हैं। फलस्वरूप वह निहायत ही आकर्षक और रोचक हो गया है। संस्कृत भाषा के प्रबुद्ध एवं सहृदय पाठक को 'तिलकमञ्जरी' पढ़ते समय मानस में मधुर स्पन्दन की एक निरन्तर अनुभूति होती रहती है। अपने कथ्य को धनपाल ने ऐसी खूबी के साथ प्रस्तुत किया है कि पाठक

अपनी सुध-बुध भूल जाता है, और उसका मन, त्रायु के मन्द-मन्द झोको के साथ सीरभ की भाँति, कथावस्तु के साथ-साथ घूमने लगता है। उन्होंने अपनी कल्पना को किसी प्रदेश विशेष तक ही सीमित नहीं रखा है, बल्कि उसे उत्तर भारत की पर्वतमालाओं से लेकर दक्षिण में समुद्र की उताल तरंगमालाओं तक निर्द्वन्द्व विहार करने दिया है। वह कभी धरती पर रहती है तो कभी आकाश में मुक्त उड़ाने भरती है। उनकी उदात्त कल्पना के तानों और बानों से बुनी हुई 'तिलकमञ्जरी' की यह कथा पाठकों के हृदय-पटल पर ऐसा कोमल और झीना आवरण डाल देती है कि वह क्षणभर के लिए भूलोक से उठकर विद्याधर लोक में काल्पनिक रूप से विचरण करने लगता है; और उसकी मानसिक संवेदनाओं में कोमलता का संचार हो जाता है, जो साहित्यकार की सर्जना की प्रमुख विशेषता एवं सफलता का ज्वलन्त प्रतीक है।

तिलकमञ्जरी के कथानक का आधार

इस सन्दर्भ में संस्कृतवाङ्मय के प्रायः सभी इतिहास लेखकों की केवल यही धारणा पढ़ने को मिलती है कि धनपाल ने अपनी 'तिलकमञ्जरी' कथा की सर्जना बाणभट्ट की 'कादम्बरी कथा' की इन्द्रधनुषी चमक-दमक के परिवेश में रहकर की है।^{१५} कुछ महानुभाव तो 'कादम्बरी' के नशे में आकर 'तिलकमञ्जरी' की खुण्वू को त्रिल्कुल नजर-अन्दाज ही कर गए हैं।^{१६} पर गहरी सचाई का रख जिधर है, उधर किसी ने ध्यान ही नहीं दिया है।

धनपाल का कहना है कि उन्होंने अपने आश्रयदाता परमविद्वान् राजा भोज की, जैनागम में कही गई कथाओं को सुनने की, इच्छा को पूरा करने के लिए इस आश्चर्य-जनक एवं सरस कथा की सर्जना की है।^{१७} उनकी इस उक्ति पर ध्यान देते ही यह स्पष्ट होने लगता है कि इस 'तिलकमञ्जरी' के कथानक का आधार जैनधर्म के आगमग्रन्थों में होना चाहिए।

आचार्य दामनन्दिविरचित 'पुराणसार-संग्रह' के स्वाध्याय से मेरी यह उक्ति और भी अधिक पुष्ट होगी। दामनन्दी ने आदिनाथ के चरित्र-वर्णन के प्रसंग में ललिताग नामक देव और स्वयम्प्रभा नामक देवी के दाम्पत्य-जीवन की जो कथा लिखी है वह धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' में वर्णित ज्वलनप्रभ नामक वैमानिक और प्रियगु-सुन्दरी नामक देवी के दाम्पत्य-जीवन से बहुत कुछ मिलती-जुलती है। जरा ध्यान दीजिए, दामनन्दी का आशय है कि ललिताग स्वर्ग-सुख के क्षीण होने पर स्वर्ग से च्युत होता है। च्युत होने के पूर्व वह जिनेन्द्रों की पूजा करता है। उधर उसकी पत्नी स्वयम्प्रभा भी छ माह तक जिनेन्द्रों की पूजा करके स्वर्ग से च्युत होकर चक्रवर्ती सम्राट् वज्रदन्त की पुत्री बनकर जन्म लेती है। उसका नाम श्रीमती है। ललिताग भी दूसरे जन्म में राजा वज्रवाहु का पुत्र बनकर पैदा होता है और उसका नाम वज्रजङ्घ है। इन दोनों की प्रेमवल्लरी एक-दूसरे को देख-सुनकर पुनः हरी-भरी हो जाती है और ये दाम्पत्य-सूत्र में फिर से बँध जाते हैं।^{१८}

इस उपाख्यान से यह स्पष्ट है कि धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' का कथानक

जैनागम परे आंधारित है, न कि बाणभट्ट की 'कादम्बरी कथा' पर, अथवा वृहत्कथा के 'मकरन्दिकोपाख्यान' पर। हाँ, इतना अवश्य है कि इसमें एक राजकुमारी और एक राजकुमार के स्थान पर दो राजकुमारियों और दो राजकुमारों की प्रणयकथा को प्रस्तुत करने की धनपाल की जो परिकल्पना है उसका आधार 'कादम्बरी कथा' तथा वृहत्कथा के 'मकरन्दिकोपाख्यान' को ही मानना पड़ेगा। साथ ही साथ उनकी इस द्विमुखी प्रणय-कथा को प्रस्तुत करने की जो साहित्यिक कला है उसका आधार, प्रमुख रूप से, 'कादम्बरी कथा' ही मानी जाएगी, इसमें दो मत नहीं हो सकते। क्योंकि उन्हें बाणभट्ट के यश ने काफी प्रभावित भी किया था,^{१६} और वह गुणाढ्य की 'वृहत्कथा' के मौलिक महत्त्व को भी भलीभाँति समझते थे।^{१७}

तिलकमञ्जरी के कथानक में मौलिकता

यहाँ मुझे बड़े खेद के साथ लिखना पड़ रहा है कि जिन महानुभावों को धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' के विषय में यह भी ठीक से मालूम नहीं है कि इस कथाकाव्य (उपन्यास) का नायक कौन है? और नायिका कौन है? एव इसमें किसका किसके साथ प्रेम वर्णित किया गया है? ऐसे लोग भी बड़े अधिकार के साथ इस प्रकार का आशय प्रकट करने में जरा भी नहीं सकुचाये हैं कि धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' तो बाणभट्ट की 'कादम्बरी' की एक नकल मात्र है।^{१८}

मुझे तो लगता है कि इन लोगों ने 'तिलकमञ्जरी कथा' के पन्ने पलटना तो दूर रहा, शायद दर्शन भी नहीं किये होंगे। क्योंकि तभी तो इन सभी ने तिलकमञ्जरी के साथ समरकेतु के प्रणय प्रसंग बताने की भयकर भूल की है। यह भूल ठीक उतनी ही भयकर एव अक्षम्य है जितनी कि तुलसी के 'रामचरितमानस' में सीता के साथ लक्ष्मण के प्रणय प्रसंग की बात लिखने में मानी जा सकती है। वास्तव में 'तिलकमञ्जरी कथा' में तिलकमञ्जरी नायिका है, जिसका प्रेम हरिवाहन से है, जो इस कथा का नायक है, न कि समरकेतु से। क्योंकि समरकेतु, जो इस कथा का पताका-नायक (साइड हीरो) है, का प्रेम तो मलयसुन्दरी से है, जो इस उपन्यास की पताका-नायिका (साइड होरोइन) है।

अब विचारणीय यह है कि 'तिलकमञ्जरी कथा' को बिना देखे और बिना पढ़े उसकी आलोचना करने वाले इन विद्वानों को उसके गुण-दोषों के विषय में जो भ्रामक धारणाएँ हैं, वे क्या आँख बन्द करके ('बाबा-वाक्य प्रमाणम्' के अनुसार) मान ली जाएँ, या फिर उन पर निष्पक्ष होकर विचार कर लिया जाये। मैं तो समझता हूँ कि धनपाल को अन्याय से बचाने के लिए विचार कर लेना ही नितान्त आवश्यक है।

हाँ तो, धनपाल शैली के लिए बाणभट्ट के ऋणी माने जा सकते हैं, लेकिन कथानक के लिए नहीं। क्योंकि उनका कथानक जैनधर्म की आगम कथाओं का ही सुव्यवस्थित, सरस एव साहित्यिक प्रारूप है, जिसे उनकी मौलिक प्रतिभा ने बड़े ही रोचक ढंग से सँजोया और सँवारा है। फलस्वरूप यह तो उनकी नितान्त निजी काव्य-सम्पदा बन चुका है। इस पर बाण आदि किसी का भी हक नहीं पहुँचता है। भला किन्ती

दूसरे व्यक्ति के प्याले को साफ-सुथरा देखकर उसमें पी लेने भर से क्या मदिरा ही उसकी मान ली जाती है ? नहीं, ऐसा हर्गिज नहीं माना जाता। वस, धनपाल ने भी तो कुछ ऐसा ही किया है। उन्होंने अपनी मौलिक एवं काल्पनिक 'कथावस्तु' रूपी मदिरा को यदि बाणभट्ट की शैली रूपी स्वच्छ और रगीन बोतल में भर दिया है, तो क्या इतनी-सी बात पर ही उनकी कथासर्जनशीलता की मौलिकता का गला घोट दिया जाए ? मैं तो कहूँगा कि हर्गिज नहीं, और यदि ऐसा किया जाता है, तो फिर केवल धनपाल की ही नहीं, और भी बड़े-बड़े साहित्यकारों की मौलिकता खतरे में पड़ जाएगी; स्वयं बाणभट्ट की भी, जिसे कोई भी विकासवादी समालोचक स्वीकार नहीं कर सकता। इसलिए मेरी समझ से तो बाणभट्ट की शैली का 'आदान' करने मात्र से धनपाल की मौलिकता पर कुठाराघात नहीं करना चाहिए। क्योंकि साहित्यकारों में परस्पर थोड़ा-बहुत 'साहित्यिक आदान-प्रदान' हुआ ही करता है। इस 'आदान-प्रदान' के विषय पर हम अपने इस 'शोध-प्रबन्ध' के सातवें अध्याय में विस्तार से विचार करेंगे।

यदि गौर से देखा जाए तो 'तिलकमञ्जरी कथा' में आकाशमार्ग से उड़कर आते हुए विद्याधर मुनि का राजप्रासाद पर अपनी पत्नी मदिरावती के साथ बैठे हुए सम्राट् मेघवाहन के पास अकस्मात् आ पहुँचना और सन्तान प्राप्ति के लिए सम्राट् को मन्त्रोपदेश करना, ज्वलनप्रभ की मेघवाहन से भेट होना और उन्हें हार सौपना, लक्ष्मी द्वारा मेघवाहन को अँगूठी देना, घुणाक्षरन्याय से सिंहलद्वीप के राजकुमार समरकेतु का सम्राट् मेघवाहन की छत्रच्छाया में पुत्रवत् पहुँचना और हरिवाहन का जिगरी दोस्त बनना; एक मार्मिक प्रसंग की चर्चा में हरिवाहन के आग्रह करने पर समरकेतु द्वारा अपनी अधूरी प्रेमकहानी कहना, गन्धर्वक द्वारा तिलकमञ्जरी का चित्र दिखाकर हरिवाहन को उसके प्रति आकर्षित करना, गजरूपधारी चित्रमाय नामक विद्याधर द्वारा हरिवाहन को अपहृत करके वैताड्य पर्वत पर पहुँचना, हरिवाहन का एक तोते द्वारा अपनी छावनी के लिए कुशल समाचार भेजना, उसकी खोज में समरकेतु का छ' महीने तक जगल में भटकते रहना, विचित्रवीर्य के सेवक द्वारा मलयसुन्दरी का रात में सोते समय अपहरण होना और पुन उसी रात सुबह होते-होते सोने की अवस्था में वापिस चारपाई पर पहुँच जाना, अपने स्वप्न-प्रेमी समरकेतु की याद में वज्रायुध को ठुकराकर मलयसुन्दरी का आत्महत्या का प्रयास करना, वहाँ अचानक ही पहुँचे हुए समरकेतु द्वारा रक्षा पाना, पुन. वज्रायुध के भय से पिता (काची नरेश) द्वारा मलयसुन्दरी को रातों-रात एक आश्रम में पहुँचवाना, वहाँ से गन्धर्वक द्वारा उसे बेहोशी की हालत में वैताड्य पर्वत की ओर लाना, हरिवाहन द्वारा उपहार में भेजे हुए हार और अँगूठी को देखकर क्रमशः तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी को अपने-अपने पूर्वजन्म की याद आ जाना और वर्तमान जन्म के अपने-अपने प्रेमियों (हरिवाहन और समरकेतु) की उपेक्षा करके पूर्वजन्म के अपने-अपने प्रेमियों (ज्वलनप्रभ और सुमाली) की खोज में निकल पडना, अपनी प्रेयसी से उपेक्षा पाकर हरिवाहन का आत्महत्या करने का प्रयास करना, लेकिन इसी बीच परोपकार की भावना से अन्नगरति नामक एक विद्याधर कुमार के लिए मन्त्रसिद्धि करना और उसमें सफल होकर विद्याधरों के चक्रवर्ती पद को पा लेना, पुन अकस्मात् आए हुए गन्धर्वक के साथ

हुई बातचीत के सिलसिले में अपने और तिलकमञ्जरी के, तथा समरकेतु और मलय-सुन्दरी के पूर्वजन्म के सम्बन्धों को सुनकर तुरन्त ही तिलकमञ्जरी के पास पहुँचना; इसी बीच खोजते-खोजते समरकेतु का भी वहाँ पहुँच जाना आदि कुछ ऐसी घटनाएँ उपलब्ध होती हैं, जिनका 'कादम्बरी कथा' में वर्णन तो दूर रहा, कहीं संकेत मात्र भी नहीं पाया जाता। वास्तव में धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' के कथानकरूपी राजपथ के ये कुछ ऐसे सुहावने मोड़ हैं, जो उस समय तक के दूसरे किसी भी काव्यग्रन्थ में नहीं पाये जा सकते। इसमें घटनाओं का जाल जिस तरह से फैलाया और समेटा गया है, वह अपने आप में विस्कुल अनूठा ही है।

मुझे बड़ा ताज्जुब है कि इतनी मौलिकता के होने के बावजूद भी प्रो० एस० के० डे ने धनपाल को बाणभट्ट का अनुकरणकर्त्ता मात्र कह डाला।^{२२} स्मरण रहे कि यह डे महोदय भी उन्हीं महानुभावों में से एक हैं, जिन्हें 'तिलकमञ्जरी कथा' के नायक और नायिका के नामों की भी सही जानकारी नहीं है।

सचार्थ को निर्भीकता के साथ सामने रखकर अब मुझे विश्वास है कि कोई भी प्रबुद्ध पाठक तिलकमञ्जरीकार धनपाल की प्रतिभा की मौलिकता का बिना सोचे-समझे गला घोटने का दुस्साहस करने वाले संस्कृत-साहित्य के कतिपय इतिहासकारों की भ्रामक धारणाओं पर अन्धा-धुन्ध विश्वास करने की भूल नहीं करेगा, और ना-ही अब 'तिलकमञ्जरी कथा' के कथानक की मौलिकता को स्वीकार करने में हिचकिचायेगा।

तिलकमञ्जरी के कथानक में आध्यात्मिक रहस्य

धनपाल की 'तिलकमञ्जरी कथा' के कथानक में रसिक पाठक के हृदय को रमाने के लिए रोमास की रमणीयता के साथ ही साथ दार्शनिक के तर्कशील मस्तिष्क को तरल बनाने के लिए अध्यात्मवाद का मन्द-मन्द बहता हुआ एक मौन स्रोत भी उपलब्ध होता है। देखा जाता है कि यह कथा नायक और नायिका के वर्तमान जन्म तक ही सीमित नहीं रही है, यह तो उनके अतीत जीवन की घटनाओं को भी अपने में समेटे हुए है।

वास्तव में आध्यात्मिक दृष्टि से देखा जाए तो कह सकते हैं कि अतीत के जीवन में इनका जो वियोग हुआ है, वह सही मायने में सृष्टिकाल में होने वाले जीवात्मा और परमात्मा के वियोग का प्रतीक ही प्रतीत होता है। यहाँ हम तिलकमञ्जरी को परमात्मा का और हरिवाहन को जीवात्मा का प्रतीक मान सकते हैं। साधारणतया परमात्मा से विछुड़े हुए जीवात्मा को उससे मिलाने का कार्य तत्त्वद्रष्टा गुरु ही करता है, और निर्मल तथा शुद्धसत्त्वसम्पन्न बुद्धि ही इस भवाटवी में भटकते हुए उस जीवात्मा को परमात्मा के दर्शन करने में सहायता पहुँचाती है। इस दृष्टि से गन्धर्वक को गुरु और मलयमुन्दरी को बुद्धि का प्रतीक मानने में कोई हर्ज नजर नहीं आता है। चित्रमाय, जो हाथी का रूप धारण करके हरिवाहन को वैताड्य पर्वत पर ले गया था, को मन का प्रतीक कह सकते हैं। क्योंकि मन ही जीवात्मा को बन्धन (ससार) या मोक्ष (ईश्वर) की ओर ले जाता है।^{२३} इसी प्रकार अदृष्टपारसरोवर भी ज्ञान के समुद्र का प्रतीक है। क्योंकि उसमें गोता

लगाने के बाद ही तो हरिवाहनरूपी जीवात्मा को ससार की वास्तविकता का अनुभव हुआ था^{३४} तथा वह तिलकमञ्जरीरूपी परमात्मा की एक झलक पा सका था ।

कथा के इन्ही प्रमुख बिन्दुओं पर ध्यान देते हुए संक्षेप में हम कह सकते हैं कि 'तिलकमञ्जरी कथा' का यह रहस्यात्मक रूप मानव मात्र के आध्यात्मिक जीवन के किसी न किसी कोने में छिपा हुआ अवश्य ही मिल जाता है ।

सन्दर्भ

१ विपदिव विरता विभावरी निरपायमुपास्व देवता ।

उदयति भुवनोदयाय ते कुलमिव मण्डलमुष्णदीधिते ॥ —तिलकमञ्जरी, पृ० २८

२. विद्याधर देवजाति के होते हैं । ये मन्त्रों को सिद्ध करके विशेषशक्तिसम्पन्न हो जाते हैं । इन्हीं में कुछ वीतराग भी होते हैं जो उस जाति के मुनि कहलाते हैं । विद्याधरों की उत्पत्ति का विवरण वह्नियपुराण में बताया गया है ।

—शब्दकल्पद्रुम, भाग ४, पृ० ३६२

३. यह पृथ्वी के सात द्वीपों में से एक है । विष्णुपुराण में इसकी भौगोलिक सत्ता पर प्रकाश डाला गया है ।

—वाचस्पत्यम्, भाग ५, पृ० ४३८२

४ यह भी एक द्वीप है । इसकी भी भौगोलिक सत्ता पर विष्णुपुराण में प्रकाश डाला गया है ।

—वही, भाग ४, पृ० ३८४३

५ रानियों के घूमने-फिरने का स्थान ।

—शब्दकल्पद्रुम, भाग ३, पृ० २८४

६. जैन-धर्म में तीर्थङ्करों की संख्या २४ बताई गई है । ये तीर्थङ्कर ही जैन-धर्म के आराध्यदेवता माने गए हैं । इनमें प्रथम तीर्थङ्कर का नाम श्रीऋषभनाभ है और अन्तिम का श्रीमहावीर । जैनधर्मावलम्बी भक्तजन इन तीर्थङ्करों को भगवान् की तरह पूजते हैं ।

७ जैन शास्त्रों में इसकी भी भौगोलिक सत्ता स्वीकार की गई है ।

—दे० डॉ० प्रेमसागर जैन लिखित 'जैनभक्ति काव्य की पृष्ठभूमि', पृ० १३२-१३५

८. गुरुभिरदत्ता बोद्धु वाञ्छन् मामक्रमात् त्वमचिरेण ।

स्थातासि पत्रपादपगहने तत्रान्तिकस्थाग्नि ॥ —तिलकमञ्जरी, पृ० १०६

९ यह दक्षिणी समुद्र के तट पर माना गया है । इसका प्रचलित नाम त्रिकूटगिरि है ।

—शब्दकल्पद्रुम, भाग ५, पृ० ३८७

१०. यह बङ्ग देश के ईशान भाग में और आसाम प्रदेश के पश्चिम भाग में बसा हुआ माना गया है । यहाँ 'कामाख्या' देवी की पूजा होती है । —वही, भाग २, पृ० ८६

११ "स्वस्ति, अटव्या महाराजपुत्रहरिवाहन कुशली लौहित्यकूलावासिते विजयिनि निजस्कन्धावारे युवराजसमरकेतु कमलगुप्तपुर सराश्च राजपुत्रान् सप्रसादमादि-शक्ति, अत्रैव कतिचिद् दिनानि स्थातव्यम् । ताताम्बयोश्च यथा मदपहारवार्ता श्रुतिपथ नायाति तथा प्रयतितव्यम् ।"

—तिलकमञ्जरी, पृ० १६३-१६४

१२. यह कामरूप देश का पर्यायवाची है ।

—शब्दकल्पद्रुम, भाग २, पृ० ८६

१३. यह जैन-धर्म के प्रथम तीर्थङ्कर माने गए है। —लेखक
१४. आश्लिष्य कण्ठममुना मुक्ताहारेण हृदि निविष्टेन ।
स रूपेव वारितो मे त्वदुर परिम्भणारम्भ ॥ —तिलकमञ्जरी, पृ० ३६६
१५. (a) “His romance is styled *Tilakamañjarī* after the heroine, and it has clearly been his aim to seek to draw as many parallel pictures to those of the *Kādambarī* in describing this lady’s love of *Samaraketu*. He recognizes his debt, and perhaps that is the best that can be said of him.”
—‘A History of Sanskrit Literature’ by A. B. Keith, p. 331
- (b) “The *Tilakamañjarī* is an elaborate tale of the love & union of *Tilakamañjarī* & *Samaraketu*, the heroine being a regular image of *Kādambarī*, and most of the occasions of note in the story finding a parallel to those in *Bāna*’s romance.”
—‘History of Sanskrit Literature’, by S. K. De, p. 431
- (c) “It is in close imitation of *Bāna*’s *Kādambarī*.”
—‘A History of Sanskrit Literature’, by V. Vardachari, p. 112
- (d) “*Tilakamañjarī*...is a regular image of *Kādambarī* and every occasion of note in *Kādambarī* finds a parallel here. Easy in expression and full of imagination, *Dhanapāla* was a successful follower of *Bāna*.
—‘The History of Classical Sanskrit Literature’, by M. Krishnamachariar, p. 475
- (e) “धनपाल की तिलकमञ्जरी पर कादम्बरी का प्रभाव है।”
—‘संस्कृत साहित्य की रूपरेखा’, लेखक पाण्डे एव व्यास, चतुर्थ संस्करण, पृ० २६१
- (f) “.....वाणस्य पदव्या पत्तु प्रयतमानेषु पुरस्सर धनपालो मन्तव्य ।.....
अन्तरात्मस्वरूपेण शैलीस्वरूपेण च ग्रन्थोऽयं कादम्बरीमनुहरति ।
—‘संस्कृतसाहित्येतिहास’, लेखक हंसराज अग्रवाल, द्वितीय भाग, पृ० २३-२४
१६. “... ..In spite of considerable literary skill, the work is not impressive even as an imitation, and does not repay the exertion of wading through the tedious length of its brilliant but hardly illuminating magnificence.”
—‘History of Sanskrit Literature’, by S. K. De. p. 431
१७. “नि शेषवाङ्मयविदोऽपि जिनागमोक्ता श्रोतु कथा समुपजातकुतूहलस्य ।
तस्यावदातचरितस्य विनोदहेतो राज स्फुटाद्भुतरसा रचिता कथेयम् ॥”
— तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक ५०

१५८ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

१८ दे० आचार्यदामनन्दिकृत 'पुराणसार-सङ्ग्रह' (ज्ञानपीठ, काशी प्रकाशन) में 'आदिनाथचरित' का पहला और दूसरा सर्ग ।

१९ केवलोऽपि स्फुरन् वाण करोति विमदान् कवीन् ।

किं पुन क्लृप्तसन्धानपुलिन्दकृतसन्निधिः ॥

कादम्बरीसहोदर्या सुधया वैबुधे हृदि ।

हर्षाख्यायिकया ख्यातिं बाणोऽब्धिरिव लब्धवान् ॥

—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक २६-२७

२०. सत्य वृहत्कथाम्भोधेविन्दुमादाय सस्कृताः ।

तेनेतरकथाकन्था प्रतिभान्ति तदग्रत ॥

—वही, श्लोक २१

२१ (a) "His romance is styled *Tilakamañjarī* after the heroine, and it has clearly been his aim to seek to draw as many parallel pictures to those of the *Kādambarī* in describing this lady's love of *Samaraketu*. He recognizes his debt and perhaps that is the best that can be said of him."

—'A History of Sanskrit Literature', by A. B. Keith, p. 331

(b) "Bāna, however, found an imitator, who could copy most of his hyperbolic mannerisms, but could not reproduce much of his poetic excellences, in the *Śvetāmbara Jain Dhanapri*, son of *Sarvadeva*, who wrote his *Tilakamañjarī*.....the *Tilakamañjarī* is an elaborate tale of the love and union of *Tilakamañjarī* & *Samaraketu*, the heroine being a regular image of *Kādambarī* and most of the occasions of note in the story finding a parallel to those in *Bāna's* romance. In spite of considerable literary skill, the work is not impressive even as an imitation, and does not repay the exertion of wading through the tedious length of its brilliant, but hardly illuminating, magnificence "

—'History of Sanskrit Literature', by S. K. De, p. 430-431

(c) "*Tilakamañjarī* is an elaborate tale. It describes the love & union of *Tilakamañjarī* and *Samaraketu* and is a regular image of *Kādambarī* and every occasion of note in *Kādambarī* finds a parallel here. Easy in expression and full of imagination, *Dhanapala* was a successful follower of *Bāna*."

—'History of Classical Sanskrit Literature', by M. Krishnamachariar, p. 475

(d) "The *Tilakamañjarī* describing the love of a princess, *Tilaka-*

mañjarī and a prince Samaraketu was written about 973 A. D. by Dhanapāla. It is close imitation of Bāna's Kādambarī.' —'A History of Sanskrit Literature', by

V. Varadachari, p. 112

- (e) "वाणस्य पदव्यां पत्तु प्रयतमानेषु पुरस्सर. धनपालो मन्तव्य, यः (ख्रीष्टस्य दशमशताब्द्याम्) धाराधराधरस्य आश्रये विश्राम्यन् तिलकमञ्जरीम् उद्-ग्रथितवान् । तिलकमञ्जर्या समरकेतु-तिलकमञ्जर्योः नायकनायिकयो प्रेम-कथा वर्णिता । अन्तरात्मस्वरूपेण शैलीस्वरूपेण च ग्रन्थोऽय कादम्बरीमनुहरति इति यत् तत्तु ग्रन्थकारेण स्वयं निस्सङ्कोचमङ्गीकृतम् ।"

—'संस्कृतसाहित्येतिहास', हसराज अग्रवाल, भाग २, पृ० २३-२४

- (f) "धनपालः धाराधिपतेराश्रये स्थित्वा तिलकमञ्जरी नाम कथाग्रन्थं प्रणीतवान् यत्र समरकेतुतिलकमञ्जर्योः प्रणयकथा वर्णिता ।.....धनपालः स्वयमेव वाणकृतिं स्वकृतेरुत्तमर्णतया स्तुतवान् ।"

— रामचन्द्रमिश्र, संस्कृतसाहित्येतिहास, पृ० १६६

२२. 'हिस्ट्री ऑफ सस्कृत लिटरेचर', पृ० ४३०-४३१

२३. 'मन एव मनुष्याणा कारण बन्ध-मोक्षयोः ।'

—आप्तवचन

२४. 'तिलकमञ्जरी', पृ० २४३-२४४

पात्रों का वर्गीकरण

प्रथम सोपान

कथाकाव्य (उपन्यास) में पात्रों का महत्त्व

कथाकाव्य में कथानक के पश्चात् 'पात्र' ही सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व माना गया है। क्योंकि कथावस्तु की गतिशीलता पात्रों पर ही निर्भर रहती है। इसलिए यदि हम उपन्यास के कथानक को ढाँचा और पात्रों को उसका प्राणतत्त्व भी कहे तो भी कोई अत्युक्ति नहीं समझी जाएगी। ब्रह्मा की सृष्टि में जो महत्त्व प्राणियों का है कथाकार के कथाकाव्य में वही महत्त्व पात्रों का है। क्योंकि यदि प्राणियों के बिना यह संसार नहीं बन सकता तो पात्रों के अभाव में उपन्यास भी नहीं बन सकता। इसलिए साहित्यकार को ब्रह्मा और उसकी कृति को उसकी सृष्टि माना गया है।^१ इतना ही नहीं, बल्कि सेना में सैनिकों का, उपवन में वृक्षों का, पुस्तक में पृष्ठों का, वाक्य में शब्दों का, फूलों में पखुड़ियों का, मशीन में पुर्जों का और विद्यालय में छात्रों का जो महत्त्व होता है वही हमें उपन्यास में पात्रों का भी मानना पड़ेगा। कभी-कभी तो उपन्यास में पात्रों का प्रभाव इतना बढ़ जाता है कि पाठक के मन में कथानक की अपेक्षा किसी पात्र-विशेष के ही सुख-दुःख की चिन्ता छा जाती है। उस समय उसे यह उत्सुकता नहीं होती कि आगे क्या होने को है? वह तो बस इसी फिक्क में रह जाता है कि अमुक पात्र का क्या होगा? उस समय उपन्यासकार भी पाठकों की उत्सुकता के साथ ही साथ बुद्धि और कल्पना-शक्ति को भी स्फूर्ति प्रदान करने लगता है।^२

वास्तव में देखा जाए तो, उपन्यासकार करता क्या है? वह मानवीय प्रवृत्तियों के विभिन्न पहलुओं की पर्तें ही तो खोलता है। मानव में भिन्न-भिन्न चरित्रों का जीता-जागता और बोलता हुआ चित्र उपस्थित करते हुए जीवन पर प्रकाश डालना और रहस्यों का उद्घाटन करना ही तो उसका मुख्य लक्ष्य होता है। इसी लक्ष्य के लिए जहाँ वह एक ओर कथानक की सर्जना करता है वहाँ दूसरी ओर वह पात्रों को भी सँजोता और सँवारता है। क्योंकि वह जानता है कि मानव की मनोभूमि के चढाव-उतारों को और परिस्थितियों के घात-प्रतिघातों को स्वाभाविक रूप से अभिव्यजित करने के लिए पात्रों की सर्जना न केवल महत्त्वपूर्ण ही है, अपितु आवश्यक भी है।

यहाँ यह भी कह देना प्रासंगिक ही है कि उपन्यास में मानवीय भाषा में बोलते

हृए मानवीय पात्रों के ही समावेश से वास्तविकता आती है। इमीलिए प्रायः कुशल उपन्यासकार अपने उपन्यास में पशुओं और पक्षियों को स्थान देने में हिचकिचाते हैं। ठीक भी तो है, उपन्यासकार एक मनुष्य होने के नाते मनुष्य की आचार-विचार-पद्धति में जितना निकटतम परिचय पा लेना है उतना पशुओं और पक्षियों के आचार-विचार से नहीं पा सकता। फिर उनकी कोई परिस्थितियाँ भी तो नजर नहीं आती। क्योंकि उनमें धर्म और मोक्ष की इच्छा तो नाममात्र की भी नहीं होती। हाँ, अर्थ के नाम पर भूख मेटने की प्रवृत्ति उनमें अवश्य होती है; और रही 'काम' की बात, सो इस विषय में उनके यहाँ कोई नियम, रोक-टोक और ब्रह्मनामी का डर आदि कुछ भी नहीं है। इनमें न तो परिवार है और न जाति, मदेदना के नाम पर अपनी केवल सद्योजात सन्तान के प्रति ममत्व के अतिरिक्त कुछ भी नहीं पाया जाता है। इसके बावजूद भी यदि कुछ परिस्थितियाँ इनकी हों, तो वे समझी नहीं जा सकती। क्योंकि मनुष्य के लिए ये गूंगे ही हैं। इमीलिए श्री ई० एम० फार्स्टर^२ भी उपन्यास में मानवीय पात्रों को ही महत्त्व देते प्रतीत होते हैं।

यद्यपि तिलकमञ्जरी के भी कुछ पात्र अतिमानवीय हैं, उनमें कुछ तो देवलोक से सम्बन्ध रखते हैं और कुछ विद्याधर लोक से, किन्तु उन्हें मानवजाति की ही अधिक ऐश्वर्य एव अधिकार-सम्पन्न श्रेणी में मानकर उनके और मानवलोक के पात्रों के जीवन के मम्मिश्रण से सघटित विलक्षण और आनन्ददायिनी इस कथा में अस्वाभाविकता की आशंका नहीं करनी चाहिए। क्योंकि उनके आकार-प्रकार, आहार-विहार, नाते-रिश्ते, सुख-दुःख तथा प्रेम और काम-विषयक संवेदनाएँ एव मान्यताएँ सभी कुछ मानवलोक से विलकुल मिलते-जुलते हैं।

मैं समझता हूँ कि इसी दृढ़ आधार पर हिन्दी-जगत् के प्रसिद्ध उपन्यासकार आचार्य चतुरसेन शास्त्री ने भी अपने 'वय रक्षाम' नामक उपन्यास में यक्षलोक एव देवलोक के भी पात्रों की सर्जना की है, जो स्वाभाविकता के विपरीत नहीं है।

पात्रों का वर्गीकरण

ब्रह्मा के ससार में भी आकार-प्रकार में समान होने के बावजूद भी सभी मनुष्य आचार-विचार की दृष्टि में समान नहीं हैं। उनमें कुछ रुढिग्रस्त हैं, तो कुछ प्रगतिशील, कुछ परोपकारपरायण हैं, तो कुछ स्वार्थलिप्त, कुछ अच्छाई के लिए सभी तरह की कुर्बानी करने को तैयार रहते हैं, तो कुछ बुराई का दामन मरते दम तक नहीं छोड़ते, कुछ जाति और मम्प्रदाय की दुहाई देने में ही अच्छाई समझते हैं, तो कुछ मनुष्यता की रक्षा में इन्हें तिलाञ्जलि दे दिया करते हैं, कुछ सदैव निन्यानबे के फेर में रहते हैं, तो कुछ त्याग को ही अमूल्य निधि समझते हैं, कुछ धन के बल पर प्यार खरीदना चाहते हैं, तो कुछ प्यार के लिए धन को ठुकराने में जरा भी देर नहीं लगाते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि सांसारिक मनुष्य अपनी भिन्न-भिन्न रुचि रखता है।

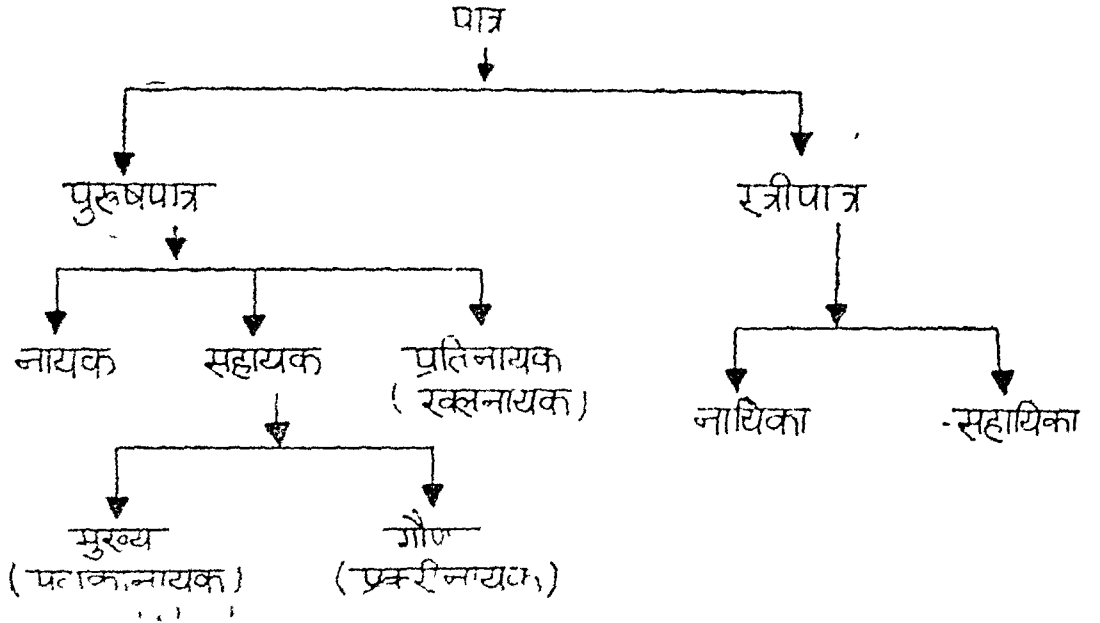
साहित्यकार भी इसी समाज में रहता है। वह समाज की उपर्युक्त वैचारिक रस्सा-कसी को रोजाना अपनी आँखों में देखता है और कानों से सुनता है। समाज के ये

रूप जब उसके अन्तर्मन को व्यथित करने लगते हैं और उसके दिल और दिमाग को कचोटने लगते हैं तो वह समाज की व्यथा से उत्पन्न अपनी व्यथा को समाज के सामने प्रकट करने के लिए अपनी सवेदनशील कलम पकड़ लेता है। वह चाहता है कि समाज के जिन चन्द ठेकेदारों को मिथ्याभिमानी के कारण समाज पर आहो के वादल छाये रहते हैं और आँसुओं की दरिया उडनी रहती है, वे इस दुःख-दर्द को समझें; और अपने-आप को सवेदनशील बनाने की कोशिश करें। ताकि इस सिसकती हुई मानवता को कुछ जीने की आशा बध सके। यही उसका जीवन-दर्शन होता है और यही सन्देश भी। ऐसे मानवतावादी सच्चे साहित्य का समाज में आदर भी होता है और प्रचार भी। फलस्वरूप किसी भी सच्चे साहित्यकार की सर्जना में समाज का असली रूप छिपा नहीं रह सकता। आपको उसके साहित्य में वह सब कुछ मिलेगा जो आप समाज में देखते हैं। समाज और साहित्य के इसी विम्व और प्रतिविम्व भाव को देखकर ही तो साहित्य को समाज का उज्ज्वल दर्पण कहा गया है, जो निर्विवाद सत्य है।

अब यदि हम साहित्य की इसी पृष्ठभूमि को दृष्टि में रखते हुए अपने उपन्यास जगत् के पात्रों की मनोभूमि एवं कर्मभूमि पर विचार करें तो स्पष्ट हो जाएगा कि उनकी भी वे ही भिन्न-भिन्न द्वन्द्वात्मक विचारधाराएँ और भिन्न-भिन्न कार्यकलाप होते हैं, जो सांसारिक मनुष्यों में पाए जाते हैं। उनमें भी कुछ तो रूढ़ियों के दास होते हैं और कुछ उनके इन्कलाबी, कुछ अपने स्टेटस के नशे में हमेशा धुत्त रहते हैं, तो कुछ 'बहुजन-हिताय' और 'बहुजनसुखाय' के प्रयोग में ही सुख समझते हैं, कुछ इन्सानियत का गला घोटने में ही लुत्फ लेते हैं, तो कुछ इन्सानियत के लिए अपना ही गला दे बैठते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि उपन्यास के पात्रों की गतिविधियों में विभिन्नता होती है। पर उनकी इस विभिन्नता में भी समष्टि के दर्शन दुर्लभ नहीं है। क्योंकि जिस प्रकार आम, जामुन, सेब, सन्तरे आदि के वृक्ष आस्वाद और गुण की दृष्टि से व्यष्टि रूप में परस्पर भिन्न-भिन्न होकर भी अपने-अपने सजातीय के समुदाय में आकर समष्टि के रूप में आम का बाग, जामुन का बाग, सेब का बाग, सन्तरे का बाग आदि नाम धारण कर लेते हैं ठीक उसी प्रकार औपन्यासिक जगत् के पात्र भी स्वभावभेद से व्यष्टि रूप में भिन्न-भिन्न होकर भी अपने-अपने सजातीय के समुदाय में आकर समष्टि रूप में एक वर्ग विशेष के नाम से पुकारे जा सकते हैं। फलस्वरूप इन्हें भी हम आसानी से कुछ वर्गों में विभक्त कर ही सकते हैं।

स्वाध्यायशील मनीषियों से यह छिपा नहीं है कि दशरूपक, नाट्यदर्पण, साहित्य आदि समीक्षाग्रन्थों में पात्रों का जो विभाजन प्रस्तुत किया गया है उस पर नाट्यशास्त्र^४ और अग्निपुराण^५ की स्पष्ट छाया है। चूँकि पात्र-भेद के विषय में संस्कृत-जगत् के इन समीक्षकों की व्याख्या-पद्धति में थोड़ा-बहुत हेर-फेर होने के बावजूद भी उसकी आधार-भूत परिकल्पना में पर्याप्त समानता है, इसलिए यहाँ मैं समझता हूँ कि इन आचार्यों के विचारों का मिला-जुला सारांश ही प्रस्तुत करना उचित होगा। इन लोगों की पात्र-भेद-परिकल्पना को देखकर ऐसा प्रतीत होता है कि इन्होंने पात्रों के कार्यकलापों की सम्य समाज के प्रति अनुकूलता और प्रतिकूलता को दृष्टि में रखकर ही

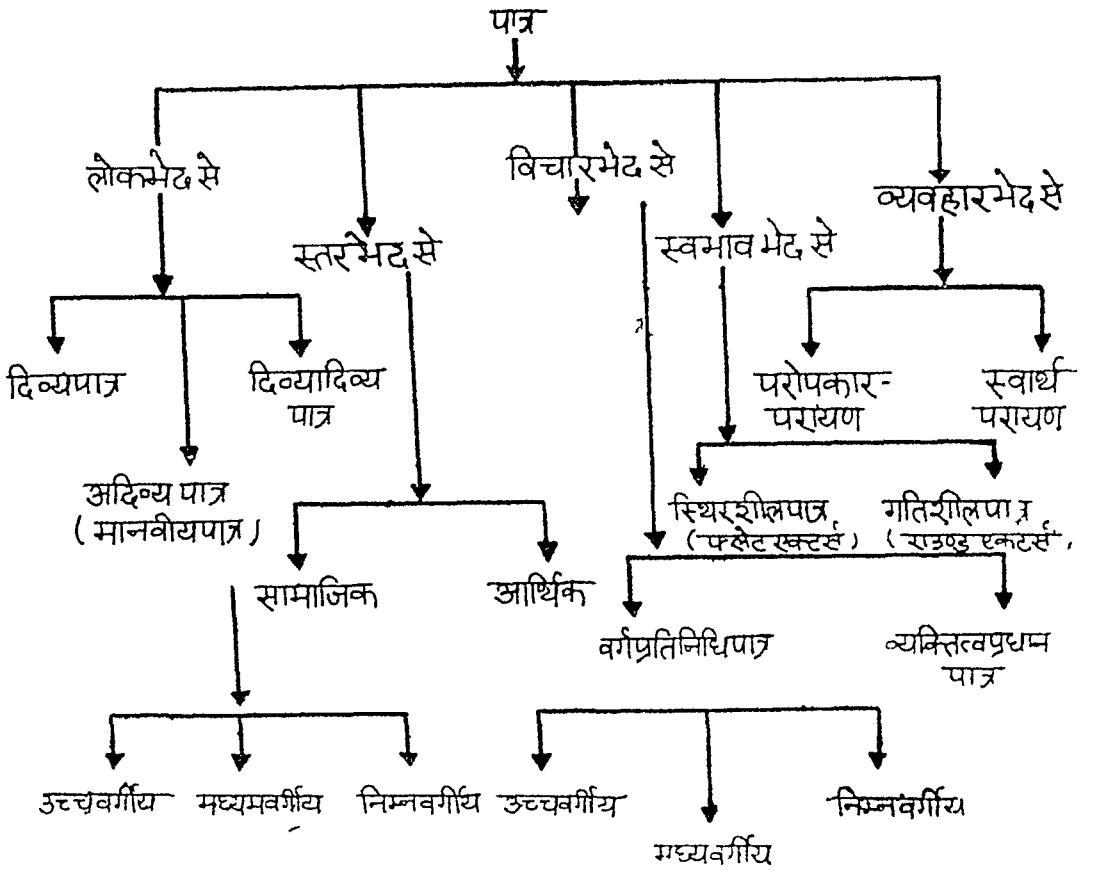
पात्रों की श्रेणियाँ निर्धारित की हैं।^६ उनकी दृष्टि में मुख्य रूप से—नायक, नायक का मुख्यसहायक, नायक के गौण सहायक, प्रतिनायक (खलनायक), नायिका और नायिका की सहायिकाएँ—वस ये छ प्रकार के ही पात्र हुआ करते हैं। यदि सरलता को अपनाते हुए उनके इन भेदों का रेखाचित्र खींचा जाय तो वह कुछ इस प्रकार से होगा—



यद्यपि इन आचार्यों ने नायक और नायिका के अन्य अनेक अवान्तरभेद किए हैं, किन्तु प्रस्तुत प्रसंग में उनका निरूपण अनुपयोगी समझकर नहीं किया जा रहा है। जिजासुजन मेरे द्वारा फुटनोट में सूचित उनके ग्रन्थाणों का अवलोकन कर सकते हैं। यहाँ मैं यह भी इशारा करना चाहता हूँ कि इन आचार्यों ने खलनायिका और पताकानायिका की स्पष्ट परिकल्पना की ओर अपना ध्यान नहीं दिया है। सम्भव है कि उस समय स्त्रियों की सहनशीलता का प्रभाव और क्रियाशीलता का अभाव ही इसका प्रमुख कारण रहा हो।

अब हम कुछ आधुनिकता का पुट देते हुए लोक, स्तर, विचार, स्वभाव और व्यवहार के आधार पर पात्रों का पाँच प्रकार का वर्गीकरण प्रस्तुत कर रहे हैं। इसके पूर्व कि उन भेदों का विगद विश्लेषण शुरू किया जाए, यहाँ सबसे पहले हम उनके सम्मिलित रेखाचित्र को प्रस्तुत करना उचित समझते हैं, जो इस प्रकार होगा—

(तालिका अगले पृष्ठ पर देखें)



प्रथम वर्गीकरण : लोकभेद से

दिव्यपात्र

स्पष्ट है कि यह वर्गीकरण लोकभेद पर आधारित है। हमारा प्राचीन भारतीय साहित्य देवलोक की कथाओं से ओत-प्रोत है। इसमें जहाँ एक ओर राजा और रानियों के वैभव की गौरवपूर्ण गाथाएँ हैं, वहाँ दूसरी ओर देवताओं और अप्सराओं के हृदयावर्जक एव मधुर-जीव की चमकदार झाँकी भी है। साहित्यकारों की कल्पना-परी मानवलोक तक ही सीमित नहीं रही, उसके पख उसे देवलोक भी ले गए हैं। वहाँ देव-देवियों, यक्ष-यक्षियों, गन्धर्व-गन्धर्वाओं, किन्नर-किन्नरियों, विद्याधर-विद्याधरियों आदि से उसका भलीभाँति परिचय हुआ है। इस प्रकार हम देखते हैं कि पुरातन भारतीय वाङ्मय का भव्य-भवन मानव-लोक से ऊँचा उठकर देवलोक तक फैला हुआ है। इसी तथ्य को दृष्टिकोण में रखते हुए अब हम यह आसानी से कह सकते हैं कि जो पात्र देवलोक में रहते हैं उन्हें 'दिव्य' पात्र कहा जा सकता है। वे अलौकिक ऐश्वर्य से सम्पन्न होते हैं और उनकी वाणी भी अमोघ होती है। उनमें इन्द्र, चन्द्र, कुवेर, रम्भा, मेनका, उर्वशी आदि प्रमुख हैं। धनपाल की तिलकमञ्जरी में न केवल ज्वलनप्रभ ही अपितु विद्याधरराजकुमारी तिलकमञ्जरी, पत्रलेखा, चित्रलेखा, मृगाङ्गलेखा, गन्धर्वक, चित्रमाय, अनङ्गरति आदि भी विद्याधर होने के नाते 'दिव्यपात्र' ही हैं।

अदिव्यपात्र

दिव्यपात्रो के स्वरूप को जान लेने के बाद अदिव्यपात्रो की पहिचान सरल ही जाती है। साफ जाहिर है कि जिन पात्रो का निवास देवलोक मे नही है; जो धरती माँ की ही गोद मे जन्म लेते है और खेलकूद कर बड़े होते है उन्हे 'अदिव्यपात्र' कहा जा सकता है। मनुष्य लोक के दिलीप, रघु, अज, दशरथ, दुष्यन्त, नल, युधिष्ठिर, दुर्योधन, उदयन, अशोक, विक्रम, हर्ष, तारापीड, भोज, गाँधी, नेहरू आदि इनके उदाहरण है।

तिलकमञ्जरी मे मेघवाहन-मदिरावती, हरिवाहन, समरकेतु, कमलगुप्त, तारक आदि पात्रो को 'अदिव्यपात्र' की सज्ञा दी जा सकती है। इन्हे दूसरे शब्दो मे 'मानवीय-पात्र' भी कहा जाता है।

दिव्यादिव्यपात्र

जिस पात्र मे कुछ गुण दिव्यपात्र के हो और कुछ गुण अदिव्यपात्र के हो तो उसे 'दिव्यादिव्यपात्र' कहा जा सकता है। वास्तव मे ऐसे पात्र मे देवलोक और मानवलोक—दोनों ही लोको—की मौलिक विशेषताएँ विद्यमान रहती है। हम देखते है कि कभी-कभी देवलोक का कोई उत्कृष्ट देवता किसी उद्देश्य विशेष को लेकर, या किसी शापवश, यहाँ मानवलोक मे आकर जन्म लेता है। उसमे पूर्वजन्म का देवता होने के नाते दिव्यत्व और वर्तमान जन्म का मानव होने के नाते अदिव्यत्व (मानवत्व)—दोनों का ही सम्मिश्रण होता है। फलस्वरूप ऐसे पात्र मे अन्य मानवीय पात्रो की अपेक्षा शील, शक्ति एव सौन्दर्य का सगम कुछ अधिक अच्छा होता है।

तात्पर्य यह है कि यह देवताओ से कम और मनुष्यो से अधिक सामर्थ्यवान् होता है। भारतीय साहित्य मे राम, परशुराम, लक्ष्मण, हनुमान्, कृष्ण, बलराम आदि इसी 'दिव्यादिव्यपात्र' की कोटि के पात्र हैं। धनपाल की तिलकमञ्जरी मे हम हरिवाहन, समरकेतु और मलयमुन्दरी को 'दिव्यादिव्यपात्र' की श्रेणी मे रख सकते है, क्योंकि ये तीनों ही पूर्वजन्म मे देवलोक के निवासी थे और वर्तमान जन्म मे मानवलोक के निवासी है।

समीक्षा

वास्तव मे पात्रो का यह वर्गीकरण भारतीय साहित्यकारो के देववाद और अवतारवाद की भावभूमि पर आधारित है। यद्यपि आचार्य धनजय^७ ने कथावस्तु के स्पष्ट ही दिव्य, मर्त्य और दिव्यमर्त्य नाम से भेद करके अप्रत्यक्ष रूप से सभी प्रकार के पात्रो की भी दिव्यता, मर्त्यता और दिव्यमर्त्यता को स्वीकार कर ही लिया है, किन्तु रामचन्द्रगुणचन्द्र^८ ने नायक की दिव्यता का प्रबल विरोध किया है। मैं समझता हूँ कि ठीक भी है। क्योंकि साहित्य का प्रमुख उद्देश्य कान्तासम्मित उपदेश भी हुआ करता है, जो मानवीय नायक की ही देन हो सकता है, किसी दिव्यनायक की नहीं। क्योंकि हम आप मे से कोई भी मनुष्य अपने मे मानवोचित हीनभावना के कारण किसी दिव्य-नायक के अलौकिक ऐश्वर्य प्रदान करने वाले असाधारण आचरणो की अनुकृति करने का साहस

नही कर सकता है। चूँकि दिव्यनायक का कार्यकलाप मनुष्यों की पहुँच के बाहर होने के कारण उन्हें प्रेरणा देने में समर्थ नहीं होता है, इसीलिए नायक को दिव्य नहीं होना चाहिए, उसे तो मानव ही होना चाहिए, ताकि वह अपने अन्य सजातीय मानवों को अपने समान आचरण करने की प्रेरणा दे सके। यहाँ मैं यह भी कह देना आवश्यक समझता हूँ कि रामचन्द्रगुणचन्द्र ने केवल मुख्य नायक की ही दिव्यता का विरोध किया है, अन्य—नायिका, पताकानायक, प्रकरीनायक आदि—पात्रों की दिव्यता को उन्होंने भी स्वीकार कर लिया है।^६ नायिका की दिव्यता को स्वीकार करने का उन्होंने जो हेतु दिया है वह यह है कि नायिका का चरित्र तो मानवीय नायक के प्रधान चरित्र में ही अन्तर्भूत हो जाता है। इसलिए वह मनुष्यों की प्रेरणा का स्रोत ही नहीं रह जाती है। इसी प्रकार नायक के सहायक पात्रों की दिव्यता स्वीकार करने में उन्होंने जो कारण दिया है वह यह है कि देवताओं द्वारा भक्त मनुष्यों की सहायता पर अविश्वास नहीं किया जा सकता है।

यहाँ मुझे आश्चर्य यह है कि रामचन्द्रगुणचन्द्र ने प्रतिनायक (खलनायक) की दिव्यता की ओर स्पष्ट संकेत क्यों नहीं किया? गायद उनकी धर्मभीरुता और देवभीरुता ही इसका कारण रही हो। पर मैं तो समझता हूँ कि इस कटु सत्य से कोई इन्कार नहीं कर सकता कि कभी-कभी देवराज इन्द्र भी अपने स्वार्थ के वशीभूत होकर यशस्वी एव प्रतापी सत्पुरुष को सताने और नीचा दिखाने में खलनायक का 'रोल' अदा किया ही करते हैं। अतः खलनायक की भी दिव्यता स्वीकार की जा सकती है।

आधुनिक दृष्टिकोण

आज सब ओर यथार्थवाद एव प्रत्यक्षवाद का बोलवाला है। मानवीय समाज की जटिलताओं का जाल आज इतना फैल गया है कि मनुष्य को उससे छूटकारा नहीं मिलता है। भौतिकवाद की चकाचौंध में वह आज अपनी इस विशाल दुनिया से दूर न तो किसी दूसरे देवलोक को देख पाता है, और न ही उसकी परिकल्पना पर भरोसा ही कर पाता है। इसलिए वह साहित्यजगत् में भी मानवीय पात्रों की ही सर्जना पर विश्वास करता है। वहाँ उसे देवलोक के पात्रों की सत्ता पर अस्वाभाविकता एव अतिरिजित की नापसन्द गन्ध आने लगती है। पाठकों और साहित्यकारों की इसी मन प्रवृत्ति के कारण आज साहित्य में दिव्यपात्रों के दर्शन दुर्लभ हो रहे हैं। श्री डब्लू० एच० हडसन ने भी कथावस्तु में स्वाभाविकता एव विश्वसनीयता की सृष्टि के लिए उपन्यास में पार्थिव पात्रों की ही संयोजना पर बल दिया है।^{१०}

श्री हडसन महोदय की धारणा है कि उपन्यास के पात्र ऐसे होने चाहिए जो पाठकों की परिकल्पना में स्वाभाविक हों, और साथ ही साथ धरती की भी देन हों। तभी तो हम उनसे सहानुभूति, प्रेम या घृणा कर सकते हैं। उपन्यास के पात्रों में एक जीवन्त आकर्षण होना चाहिए ताकि उपन्यास के खत्म होने के बावजूद भी वे पाठकों के दिल और दिमाग पर छाये रह सकें। हडसन ही नहीं, बल्कि और भी अन्य आधुनिक समीक्षकों का यही मत है कि उपन्यास के पात्र हमारी ही दुनिया के होने चाहिए तभी

हमें उनसे सहानुभूति ही मकतूी है, अन्यथा नहीं, और अब तो यह प्रत्यक्ष भी है कि आज औपन्यासिक जगत् में सब ओर मानवीय पात्रों की ही धूम मची हुई है।

द्वितीय वर्गीकरण : स्तर भेद से

पात्रों का यह वर्गीकरण उनके सामाजिक एवं आर्थिक स्तर के आधार पर किया जा सकता है। समाज में जिनकी क्या कैसी प्रतिष्ठा है? लोग-वाग उसका आदर करते हैं या अनादर? या उपेक्षा? उसकी आर्थिक स्थिति क्या है? वह धनी है या निर्धन? या केवल खाना-पीना ही है? इत्यादि दृष्टिकोण आज का ही नहीं है, यह तो सदा से चला आया है, और इसी के आधार पर व्यक्ति को उच्च या मध्यम या निम्न स्तर का घोषित किया जाता रहा है। आज इस दृष्टि से पात्रों के तीन वर्ग सम्भव हैं— प्रथम उच्च, द्वितीय मध्यम और तृतीय निम्न।

उच्चवर्गीयपात्र

समाज में जिनकी प्रतिष्ठा हो और आर्थिक स्थिति स्पृहणीय हो, उन्हें उच्च-वर्गीयपात्र माना जा सकता है। 'तिलकमञ्जरी' में मेघवाहन, विद्याधरमुनि, ज्वलनप्रभ, हरिवाहन, समरकेतु, कमलगुप्त, मदिरावती, पत्रलेखा, गन्धर्वदत्ता, तिलकमञ्जरी, मलयमुन्दरी आदि पात्रों को हम उच्चवर्गीय पात्र मान सकते हैं।

मध्यमवर्गीयपात्र

समाज में जिनकी अपेक्षा नहीं कर सकता और आर्थिक रूप से जो आत्मनिर्भर है, उन्हें मध्यमवर्गीयपात्र कहा जा सकता है। 'तिलकमञ्जरी' में मेघवाहन का सेनाध्यक्ष वज्रायुध और रत्नाध्यक्ष महोदधि, समरकेतु का नौसेनाध्यक्ष यक्षपालित, विद्याधर-चक्रवर्ती विक्रमवाहु का सचिव जाक्यबुद्धि, गन्धर्वक, मृगाङ्गलेखा, बन्धुमुन्दरी आदि पात्रों को मध्यमवर्गीयपात्र कह सकते हैं।

निम्नवर्गीयपात्र

समाज में जिनका कोई खास महत्त्व नहीं होता और जिनकी आर्थिक स्थिति भी दुर्बल होती है, उन्हें निम्नवर्गीयपात्र कहते हैं। तिलकमञ्जरी के तारक, चित्रमाय, चित्रलेखा, तरङ्गलेखा आदि पात्र इसी कोटि में आते हैं।

समन्वय दृष्टि

सामाजिक एवं आर्थिक स्थितियों की समानता में तो वर्गनिरूपण बहुत ही आसान है। किन्तु जब किसी व्यक्ति की इन परिस्थितियों के स्तर में विपमता आ जाती है तब यह थोड़ा चिन्तनीय हो जाता है कि उसे किस वर्ग में माना जाए। मैं इस चिन्ता को दूर करने के लिए दोनों स्तरों के सम एव विपम स्वरूपों के मिश्रण से व्यक्ति के लिए निर्धारित किए जाने वाले वर्गों की तालिका प्रस्तुत कर रहा हूँ—

स्तरों की समता में

सामाजिक स्तर	+	आर्थिक स्तर	=	निर्धारित वर्ग
(क) उच्चस्तर	+	उच्चस्तर	=	उच्चवर्गीय ।
(ख) मध्यमस्तर	+	मध्यमस्तर	=	मध्यमवर्गीय ।
(ग) निम्नस्तर	+	निम्नस्तर	=	निम्नवर्गीय ।

स्तरों की विषमता में

सामाजिक स्तर	+	आर्थिक स्तर	=	निर्धारित वर्ग
(घ) उच्चस्तर	+	मध्यमस्तर	=	उच्चवर्गीय ।
(ङ) उच्चस्तर	+	निम्नस्तर	=	मध्यमवर्गीय ।
(च) मध्यमस्तर	+	उच्चस्तर	=	उच्चवर्गीय ।
(छ) मध्यमस्तर	+	निम्नस्तर	=	मध्यमवर्गीय ।
(ज) निम्नस्तर	+	उच्चस्तर	=	मध्यमवर्गीय ।
(झ) निम्नस्तर	+	मध्यमस्तर	=	निम्नवर्गीय ।

तालिका से स्पष्ट है कि सामाजिक और आर्थिक स्थितियों के समन्वय से व्यक्तियों का निर्धारण नौ प्रकार से किया जा सकता है ।

तीय वर्गीकरण : विचार भेद से

वास्तव में यह वर्गीकरण औपन्यासिक पात्रों के विचारों से सम्बन्ध रखता है । इस वर्गीकरण में यह देखा जाता है कि पात्रों के विचार किसी वर्गविशेष का प्रतिनिधित्व करते हैं या किसी स्वतन्त्र व्यक्तित्व के द्योतक हैं । क्योंकि समाज में प्रायः दो ही विचारधाराएँ हैं—एक समष्टिवादिनी और दूसरी व्यष्टिवादिनी । सरल शब्दों में इन्हीं को क्रमशः वर्गवादिनी और व्यक्तिवादिनी भी कह सकते हैं । चूँकि सभी प्रकार के उपन्यासों के प्रायः सभी पात्र इन्हीं दो विचारधाराओं में अन्तर्भूत हो जाते हैं, इसलिए उन्हें वर्गप्रतिनिधिपात्र और व्यक्तित्वप्रधानपात्र नामक दो भागों में विभक्त कर सकते हैं ।

वर्ग प्रतिनिधिपात्र

जब कोई पात्र अपने विचारों या सिद्धान्तों से सदैव किसी वर्गविशेष का प्रतिनिधित्व करता हुआ नजर आता है, अपने उसी वर्ग की हिमायत भी करता दीखता है, और हमेशा अपने उस वर्ग की लकीर का फकीर बना हुआ उसके गुण-दोषों को लिए-लिए घूमता है, अपने स्वतन्त्र व्यक्तित्व की ओर ध्यान नहीं देता तो ऐसे पात्र को 'वर्ग-प्रतिनिधिपात्र' कहा जा सकता है । हिन्दी जगत् के उपन्यास सम्राट् बाबू प्रेमचन्द के गोदान का होरी इस वर्ग का ज्वलन्त उदाहरण है । डिकेन्स, टालस्टाय, गीर्की आदि पाश्चात्य उपन्यासकारों ने भी ऐसे पात्रों की सोद्देश्य एव सफल सर्जना की है । यद्यपि

धनपाल की तिलकमञ्जरी में वर्गप्रतिनिधिपात्रों की स्पष्ट सृष्टि का अभाव है, तथापि गन्धर्वक, तारक, चित्रमाय, चित्रलेखा आदि में सेवक वर्ग के प्रतिनिधित्व का कुछ-कुछ रूप झलकता ही है।

व्यक्तित्वप्रधानपात्र

जब कोई पात्र किसी वर्गविशेष की सकीर्ण सीमा से निकलकर अपने व्यक्तित्व का स्वतन्त्र रूप से निर्माण एवं विकास करता हुआ नजर आता है तब उसे 'व्यक्ति-प्रधानपात्र' की सजा दे दी जाती है। ऐसे पात्रों में उनकी वैचारिक विचित्रता एवं विशिष्टता खुलकर उभरती है। उस पर किसी वर्गविशेष के बोझिल विचारों को ढोने की जिम्मेदारी नहीं रहती है। इसीलिए उसके कार्यकलापो में वर्गप्रतिनिधिपात्रों के कार्यकलापो की अपेक्षा अधिक आकर्षण होता है। फलस्वरूप रोचकता और उत्सुकता की दृष्टि से ऐसे पात्र बहुत ही महत्त्वपूर्ण होते हैं। तिलकमञ्जरी में मेघवाहन, विद्या-धरमुनि, ज्वलनप्रभ, हरिवाहन, तिलकमञ्जरी, समरकेतु, मलयसुन्दरी, वज्रायुध, विचित्रवीर्य आदि ऐसे ही पात्र हैं।

समीक्षा

यदि थोड़ा ध्यान से सोचा जाए तो लगेगा कि सफलपात्र की सर्जना के लिए इस वर्ग-वाद एवं व्यक्तिवाद को मिलाना ही पड़ेगा। वास्तविकता भी तभी उभरेगी, अन्यथा या तो पात्रों की भावना को दबाये रखना पड़ेगा, या फिर उन्हें बेलगाम करना पड़ेगा। कुछ भी हो, है ये दोनों ही स्थितियाँ नाजुक। अनुभव तो यही कहता है कि यदि कोई पात्र किसी वर्गविशेष की चेतना से ओत-प्रोत भी है तो इसका मतलब यह नहीं है कि उसका निजी व्यक्तित्व बिल्कुल ही समाप्त हो गया है। यदि ऐसा ही होने लगे तब तो वर्गगत विशेषताओं को छोटित करने वाला पात्र बिल्कुल कठपुतली ही हो जाएगा, और फिर उसमें विचारों की सम्प्रेषणीयता भी नहीं रह सकेगी। इसी प्रकार व्यक्तिगत चेतना में रमने वाला पात्र भी अपनी स्वतन्त्रता के कारण पाठकों के लिए कभी अविश्वास का भी भाजन बन सकता है। इसलिए अच्छे उपन्यासकार के पात्रों में समष्टि एवं व्यष्टि (वर्ग एवं व्यक्ति) का मजुल तथा आनुपातिक सम्मिश्रण पाया जाता है। प्रेमचन्द के गोदान का होरी एक ओर यदि भारतीय किसानवर्ग का प्रतिनिधित्व करता है तो दूसरी ओर उसमें कुछ मानव-सुलभ विशेषताएँ (गुण-दोष) भी हैं। इसी प्रकार हमारे धनपाल की तिलकमञ्जरी के हरिवाहन और समरकेतु में जहाँ एक ओर अपनी-अपनी प्रेमिकाओं के लिए स्वतन्त्र रूप से छटपटाहट है तो वहाँ दूसरी ओर वे राजकुल के युवराजवर्ग का भी प्रतिनिधित्व करते दिखते हैं। इससे यह स्पष्ट है कि वर्गप्रतिनिधिपात्रों में भी चेतना पाई जाती है, और इसी प्रकार व्यक्तित्वप्रधानपात्र कुछ अंशों में किसी वर्गविशेष का प्रतिनिधित्व भी कर जाते हैं। इस सम्बन्ध में डॉ० शुभकार कपूर के भी विचार उद्धरणीय हैं—

“ .. जहाँ तक वर्गगत एवं व्यक्तित्व प्रधान पात्रों का प्रश्न है, किसी भी उपन्यास

के पात्रों का निर्माण इस कसीटी पर कस कर नहीं किया जाता। एक साधारणपात्र में सामान्य एव व्यक्तित्व दोनों ही प्रकार की विशेषताएँ देखी जा सकती हैं। जब उममें सामान्य गुणों का आधिक्य हो जाता है तो उसे हम वर्गगत पात्र और जब उसमें व्यक्तित्व प्रधान गुणों का बाहुल्य हो जाता है तो उसे व्यक्तित्वप्रधानपात्र कहते हैं। वर्गगत पात्रों में भी केवल उस समाज में प्राप्त होने वाले सामान्यगुण ही नहीं, वरन् कुछ गुण उनके निज के व्यक्तित्व को प्रकट करने वाले भी रहते हैं। यह गुण पात्रविशेष स्वयं अपने साथ लाता है, उस वर्गविशेष में उन गुणों का होना अनिवार्य नहीं है। वास्तव में उसी पात्र का चरित्र-चित्रण अधिक सफल कहा जाता है जिसमें सामान्य एव विशेष दोनों ही गुणों का सानुपातिक समन्वय हो। सामान्यता एव विलक्षणता, दोनों के ही अतिरेक से पात्र निर्जीव एव अस्वाभाविक हो जाते हैं।^{११}

इस समीक्षा का तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि यह वर्गीकरण ही शिथिल है। क्योंकि मेरे विचार से ऐसी समन्वयात्मक स्थिति में भी उन्हें, उनकी वर्गगत-चेतना और व्यक्तिगत चेतना की प्रधानता और अप्रधानता के आधार पर, वर्गप्रतिनिधिपात्रों या व्यक्तिप्रधानपात्रों की कोटि में रखा ही जा सकता है।

च र्थ वर्गीकरण : स्वभाव की दृष्टि से

यह वर्गीकरण पात्रों के स्वभाव पर आधारित है। समाज में हम देखते हैं कि कुछ लोगों का स्वभाव जीवन भर नहीं बदलता है। उनकी प्रवृत्ति में सदैव एकरूपता रहती है। वे जीवन के किसी भी मोड़ पर क्यों न पहुँच जाएँ, किन्तु उनका व्यवहार नहीं बदलता। वे जैसे पहले थे वैसे ही तब भी रहेंगे। उनके स्वभाव की यह एकरूपता उनके हृदय की दृढता का प्रतीक बनकर सदैव उनके साथ रहती है। इसके ठीक विपरीत कुछ ऐसे भी लोग-बाग देखने में आते हैं जिनका स्वभाव बदलता रहता है। उनके विषय में आप यह दावा नहीं कर सकते कि वे कब क्या करेंगे। उनकी मन प्रवृत्ति नितान्त परिवर्तनशील होती है। वे कब दाएँ या बाएँ हो जाएँगे, इसका अन्दाज कोई नहीं लगा सकता। उनके मनोरथ का अश्व जब जी चाहा तभी पैतरा बदल लेता है। ठीक यही हाल उपन्यास के पात्रों का भी होता है। उनमें भी कुछ तो स्थिर स्वभाव वाले होते हैं और कुछ परिवर्तनशील स्वभाव वाले। अत आधुनिक समीक्षकों ने उन्हें दो श्रेणियों में विभक्त किया है—प्रथम स्थिरताशीलपात्र और द्वितीय गतिशीलपात्र। श्रीजालादि विश्वमित्र ने ऐसे पात्रों को क्रमशः 'सरलपात्र' और 'गूढपात्र' नाम दिया है।^{१२} पाश्चात्य समीक्षक श्री ई० एम० फास्टर ने इन्हें ही क्रमशः 'प्लेट करेक्टर' और 'राउण्ड करेक्टर' की सज्ञा दी है। वह लिखते हैं—

“हम चरित्र (पात्रों) को दो वर्गों—प्लेट और राउण्ड—में विभक्त कर सकते हैं। स्थिरचरित्रों (पात्रों) को सत्रहवीं शताब्दी में 'ह्यूमर्स' कहा जाता था, कभी उन्हें 'टाइप' की भी सज्ञा दी जाती रही है, और कभी 'केरीकेचर' की भी। अपने शुद्धतम रूप में ऐसे चरित्रों (पात्रों) का गठन किसी विचार-विशेष या गुण-विशेष के आधार पर ही किया जाता है। जब उनमें एक से अधिक प्रवृत्तियाँ पाई जाने लगती हैं तब उनमें गति-

शीलता की ओर झुकाव शुरू हो जाता है। वास्तविकस्थिरचरित्र (पात्र) को तो एक वाक्य में ही इस प्रकार अभिव्यक्त किया जा सकता है—‘आइ नेवर विल डिजर्ट मिस्टर मिकावर’।”^{१३}

यहाँ हम देखते हैं कि फास्टर महोदय ने पश्चिम जगत् के उपन्यासकार श्री डिकेन्स के ‘डेविड कापर फील्ड’ नामक उपन्यास की मिसेस मिकावर नामक स्त्री पात्र के वाक्य को उद्धृत करके उसकी स्थिरशीलता (फ्लेटनेस) को व्यक्त किया है।

स्थिरताशील (फ्लेट) पात्र

ऊपर के अनुच्छेद से स्पष्ट है कि जो पात्र सारे उपन्यास में अपनी एक ही प्रवृत्ति को लिए रहते हैं, जैसे गुरु में होते हैं वैसे ही अन्त में रहते हैं, जीवन के चढ़ाव-उतार में भी जिनका स्वभाव नहीं बदलता है, जो अपनी एकरूपता के कारण कभी भुलाए नहीं जा सकते, ऐसे पात्रों को मेरे विचार से ‘स्थिरताशीलपात्र’ कहा जाता है। श्री भगवती-चरण वर्मा के चित्रलेखा नामक उपन्यास के दो पात्र—यशोधरा और विशालदेव—ऐसे ही स्थिरताशील पात्र हैं। आरम्भ से लेकर अन्त तक इनकी मन प्रवृत्ति में सदैव एकरूपता ही रहती है। इसी प्रकार श्री प्रेमचन्द के रङ्गभूमि नामक उपन्यास की नायिका का दादा ईश्वर सेवक, जो ईमामसीह का पक्का भक्त है और जो बात-वात में ‘ईशु! मुझे अपने दामन में छुपा’ का तकियाकलाम बोलना रहता है, भी स्थिर पात्र माना जा सकता है। श्री यँकरे के ‘वेनिटीफियर’ की नायिका बेकीशार्प भी स्थिरपात्र ही है। संस्कृत-साहित्य के नारद और विदूषक पात्रों की एकरूपता प्रसिद्ध ही है। बाणभट्ट की कादम्बरी के जावालि और तारापीड को भी कुछ हद तक स्थिर पात्र ही कह सकते हैं। जहाँ तक धनपाल की तिलकमञ्जरी का प्रश्न है वहाँ मैं यही कह देना श्रेयस्कर समझता हूँ कि धनपाल के पात्रों में मुझे तो शुद्ध स्थिरता का अभाव ही मिला है। एक उस महर्षि को, जिसके आश्रम में मलयसुन्दरी ने छिपकर अपने दिन गुजारे थे, और दूसरे विद्याधर-मुनि को छोड़कर मुझे ऐसा कोई भी पात्र दिखाई नहीं देता जिसकी मन प्रवृत्ति में परिवर्तन न हुआ हो। यहाँ तक कि कमलगुप्त को भी मैं शुद्ध रूप से ‘स्थिरपात्र’ कहने में सकोच करूँगा।

पात्रों के इस वर्ग के विषय में श्री ई० एम० फास्टर की धारणा है कि ऐसे पात्रों को पहचानने में पाठकों को कोई भी परेशानी नहीं होती। वे उपन्यास में जब भी और जहाँ भी नजर आते हैं, तुरन्त ही पहचान लिए जाते हैं। ऐसे उपन्यासकार के लिए तो ये बहुत ही सुविधाजनक होते हैं जो अपनी सारी प्रतिभा का प्रयोग एक ही साथ करना चाहता है। उसे न तो इनका परिचय ही बारबार देना पड़ता है और न ही इनके चरित्र को विकसित करने के लिए उसे जागरूक रहना पड़ता है। वे तो अपने आप ही अपने स्वभाव की एकरूपता के कारण अपने अनुकूल वातावरण पैदा करते रहते हैं। ऐसे पात्र पाठकों के स्मृतिपटल पर भी आसानी से अपनी जगह बना लेते हैं, और अपने असली रूप में ही वहाँ छाए रहते हैं। क्योंकि उन्हें तो परिस्थितियाँ भी नहीं बदल पाती। इन सब विशेषताओं के बावजूद भी फास्टर महोदय इन स्थिरताशील पात्रों को उनना महत्त्व

नही देना चाहते जितना कि यह गतिशील पात्रों को देने है। उनका पढ़ना है कि ऐसे पात्रों का उत्तम रूप केवल तभी देखने में आता है जब वे प्रायः या व्यापक प्रवृत्ति वाले होते हैं। क्योंकि गम्भीर और कारुणिक प्रवृत्ति वाले स्थिरपात्र ना अपने समाधि की एकरूपता के कारण पाठकों को प्रायः 'बोर' ही करते हैं। उन पात्रों द्वारा हरबार मरना देने की डींग हँकने से, या मनुष्यता के लिए गूँस बहाने की धार्मिक करने करने में पाठकों का मन उचटता रहता है। यह खासियत तो गतिशील पात्रों में ही होती है कि वे अपनी विविधरूपता की रोचकता के कारण कभी लम्बे असें तक विषय ना भी सातावरण बनाए रखने में समर्थ होते हैं।^{१६}

फारटर के विष्णोपण से प्रतीत होता है कि उनकी दृष्टि में स्थिरताशील पात्रों में पाठकों के दिल की गहराईयों में प्रवेश करने की क्षमता नहीं होती है। इसीलिए वे अधिक महत्त्वपूर्ण भी नहीं होते। किन्तु इसके विपरीत श्री इडविन म्योर की धारणा है कि यह कोई शायद सत्य नहीं है कि स्थिरताशील (प्लेट) पात्र गतिशील (राउण्ड) पात्रों की तुलना में कम महत्त्व रखते हैं। उनकी दृष्टि में यह भी सम्भव है कि भविष्य में गतिशील-पात्रों की अपेक्षा स्थिरताशीलपात्र ही अधिक पसन्द किए जाए। नाथ ही नाथ वह ऐसे पात्रों की अपरिवर्तनशीलता को दोष न मानकर गुण मानने की भी सलाह देते हैं और कहते हैं कि स्थिरपात्र ही उपन्यासकार के उद्देश्य को पूर्ति करते हैं। ऐसे पात्र अपनी एकरूपता तो कायम रखते ही हैं, पर साथ ही साथ जीवन के विभिन्न पहलुओं पर भी प्रकाश डालकर पाठकों का बहुत कुछ उपकार कर जाते हैं। इसलिए स्थिर (प्लेट) पात्रों में केवल 'एकरूपता' या 'अपरिवर्तनशीलता' का ही गुण नहीं मानना चाहिए। यह गुण उनकी पहचान करने में तो सहायक हो सकता है किन्तु उनका 'सब कुछ' नहीं बन सकता है। उसने स्थिरपात्रों की एक छोटी सी सूची बनाकर भी कहना चाहा है कि यदि इन पात्रों को महत्त्वहीन घोषित किया जाता है तो अग्रेजी उपन्यास साहित्य के तीन चौथाई पात्रों के प्रति उपेक्षाभाव बनपेगा। अतः यह सब ध्यान में रखते हुए हम उन्हें ही उपेक्षित नहीं कर सकते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि श्री इडविन म्योर ने स्थिर पात्रों के महत्त्व को सिद्ध करने के लिए अच्छी-खासी कालत की है, और उन्हें गतिशील पात्रों की ही भाँति महत्त्वपूर्ण सिद्ध करने का प्रयत्न किया है।^{१७}

गतिशील (राउण्ड) पात्र

जिन पात्रों के जीवनपथ पर कही फूल तो कही शूल, कही उतार तो कही चढ़ाव, कही छाँव तो कही धूप, कही सुख तो कही दुःख, कही सयोग तो कही वियोग आते-जाते रहते हैं और जिनके स्वभाव एवं कार्यकलापों में आकर्षक विविधरूपता रहती है उन्हें गतिशील पात्र कहते हैं। इनका जीवन सर्घर्षपूर्ण होता है। इन पर भली-बुरी परिस्थितियों का पूरा-पूरा प्रभाव पड़ता है। कभी परिस्थितियाँ इन पर हावी हो जाती हैं, तो कभी ये परिस्थितियों को अपनी मुट्ठी में समेट लेते हैं। इनके बदलते हुए जीवन के पहलुओं के विषय में पाठकों की जिज्ञासा एवं सवेदना प्रतिफल बढ़ती ही रहती है। मक्षेप में हम कह सकते हैं कि ऐसे पात्रों का व्यक्तित्व बहुमुखी एवं कौतूहलवर्धक हुआ करता

है। पाश्चात्य जगत् के ख्याति प्राप्त उपन्यासकार श्री टालस्टाय के 'युद्ध एव शान्ति' (वार एण्ड पीस) नामक उपन्यास के नायक पीरी और हिन्दी उपन्यासकार श्री यशपाल की 'दिव्या' नामक उपन्यास की नायिका दिव्या को गतिशील पात्रों की कोटि में बड़ी आसानी से रख सकते हैं।

हमारे धनपाल के 'तिलकमञ्जरी कथा' नामक कथाकाव्य (उपन्यास) में भी गतिशील पात्रों की कमी नहीं है। उनके उपन्यास के नायक हरिवाहन, नायिका तिलकमञ्जरी, पार्श्वनायक समरकेतु, पार्श्वनायिका मलयमुन्दरी, गन्धर्वक, चित्रमाय आदि पात्रों को गतिशील (राउण्ड) पात्र कहने में किसी को कोई सकोच नहीं होगा। हरिवाहन और समरकेतु के तरुण जीवन में आने वाले अनेक उतार-चढ़ावों को पढ़कर भला कौन ऐसा सहृदय पाठक होगा जिसके दिल की धड़कन बढ़ने में लगेगी? मलयमुन्दरी की प्रणयमरिता में ऐमा प्रबल वेग है कि उसमें पाठक का दिल (चाहे वह पत्थर की ही तरह कठोर क्यों न हो) एक सूखे पत्ते की भाँति बहने लगता है। तिलकमञ्जरी को भी आँसू और मुस्कान, हर्ष और विषाद, उल्लास और निर्वेद, आशा और निराशा के प्रबल घात-प्रतिघातों का सामना करना पड़ा है। इन्हीं लोगों के जीवन-प्रवाह में पड़कर गन्धर्वक और चित्रमाय को भी चैन नहीं मिला है। इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल के इन पात्रों में जीवन की गतिशीलता का सच्चा स्वरूप प्रतिबिम्बित हुआ है।

पाँचवाँ वर्गीकरण : व्यवहार की दृष्टि से

जिस प्रकार समाज में—अच्छे और बुरे—दोनों ही तरह के लोग रहते हैं उसी प्रकार उपन्यास जगत् में भी कुछ पात्र तो ऐसे होते हैं जो दूसरों के हित के लिए अपने हित की परवाह नहीं करते, और ठीक इसके विपरीत कुछ पात्र ऐसे भी होते हैं जो अपने हित के लिए दूसरों के हित की परवाह नहीं करते हैं। इनमें पहले वालों को 'परोपकार-परायण' और दूसरे वालों को 'स्वार्थपरायण' कहा जाता है।

यहाँ कुछ सज्जन ऐमा तर्क कर सकते हैं कि समाज और उपन्यास—दोनों ही—में ऐसे व्यक्ति की उपलब्धि या परिकल्पना—जो या तो जीवनभर परोपकारपरायण रहा हो और जिसने कभी भी जरा भी किसी भी प्रकार की किसी की उपेक्षा या अपकार नहीं किया हो; और या फिर जो जीवन भर स्वार्थ के ही कीचड़ में फँसा रहा हो और जिसने कभी भी जरा भी किसी भी प्रकार की किसी के प्रति कोई सवेदना या भलाई नहीं की हो—असम्भव नहीं तो अस्वाभाविक अवश्य है। इसलिए किसी को अच्छा या बुरा कह देना उचित नहीं है, आदि-आदि। पर यह तर्क विचारपूर्ण नहीं है। यह तो मैं भी मानता हूँ कि कोई भी व्यक्ति ऐकान्तिक और आत्यन्तिक रूप से न तो अच्छा हो सकता है और न बुरा ही। मानव के स्वाभाविक गुण-दोष, जिन्हें क्रमशः परोपकार और स्वार्थ की सज्ञा दी जाती है, उसमें रहते ही हैं। लेकिन हमारा यह वर्गीकरण उनकी सत्तामात्र पर ही अवलम्बित नहीं है, बल्कि उन गुण-दोषों की मात्रा की अधिकता और न्यूनता पर निर्भर है। यदि कोई पात्र अपने जीवन के अधिकांश क्षणों में अधिकांश कार्यकलाप मानवता के अनुकूल करता है तो, भले ही उसके एकाध काम में मानवता की उपेक्षा हो गई हो, उसे

हम परोपकारपरायण पात्र की कोटि में ही रखेंगे। इसी प्रकार यदि कोई पात्र अपने जीवन के अधिकांश क्षणों में अधिकांश कार्य मानवता के खिलाफ करता है तो, भले ही उसका एकाध काम मानवता के अनुकूल ही क्यों न हो, उसे हम स्वार्थपरायण पात्रों की कोटि में ही रखेंगे। इन्हीं को सरल शब्दों में क्रमशः 'साधुपात्र' और 'खलपात्र' भी कह सकते हैं। श्री जालादि विश्वमित्र ने ऐसे ही पात्रों को क्रमशः धनात्मक (पोजिटिव) और नकारात्मक (निगेटिव) पात्र की संज्ञा दी है।^{१६}

धनपाल की तिलकमञ्जरी में सेनापति वज्रायुध को खलपात्र की संज्ञा देने का मन तब होने लगता है जब मलयसुन्दरी के मुँह से यह सुनने को मिलता है कि वह जबर-दस्ती उससे शादी करना चाहता था और उसके कारण ही मलयसुन्दरी को अपने माता-पिता का राजमहल छोड़कर अपने प्रणय की रक्षा के लिए जंगल की खाक छाननी पड़ी थी। इसके अतिरिक्त मेघवाहन, हरिवाहन, समरकेतु, तारक, गन्धर्वक, चित्रमाय, तिलकमञ्जरी, मलयसुन्दरी, चित्रलेखा, बन्धुसुन्दरी आदि पात्रों को साधु पात्रों की श्रेणी में गिना जा सकता है।

डॉ० प्रतापनारायण टण्डन ने प्रमुख और सहायक, पुरुष और स्त्री, खलत्व, यथार्थवाद, व्यक्तिवाद, मनोविज्ञान, मानसिक असन्तुलन, प्रतीकवाद, इतिहास, राजनीति, समाज, धर्म, पुराण और बुद्धिवाद के भेद से पात्रों के जो भेद किए हैं,^{१७} उनमें से कुछ तो इन्हीं उपर्युक्त पाँच वर्गों में अन्तर्भूत हो जाते हैं, और जो कुछ शेष बचते हैं वे उपन्यास के प्रतिपाद्य विषय की ओर जितना इशारा करते हैं उतना पात्रों के वर्गीकरण की ओर नहीं। और यदि औपन्यासिक प्रतिपाद्य विषय पर ही पात्रों का वर्गीकरण आधारित कर दिया जाय तो इसे ससीम नहीं रख सकते हैं। इसलिए मेरे विचार से पात्रों के वर्गीकरण को अनावश्यक विस्तार से बचाने के लिए इन्हीं उपर्युक्त प्रमुख पाँच प्रकारों से समीक्षक को सन्तोष कर ही लेना चाहिए।

वास्तव में देखा जाए तो पात्रों का यह वर्गीकरण उनको समझने की केवल सुविधा तो प्रदान कर सकता है, किन्तु उन्हें पूरे तौर से अलग-अलग नहीं कर सकता है। क्योंकि मनुष्य का जीवन समय-समय पर भिन्न-भिन्न प्रकार की विचारधाराओं से प्रभावित होता रहता है। वह स्वयं भी अपने-आप में एकता में अनेकता को समेटे रहता है। इसलिए उसे पूर्ण रूप से किसी एक ही वर्ग-विशेष में मानने का आग्रह नहीं करना चाहिए। इस सन्दर्भ में पाश्चात्य जगत् के विख्यात मनीषी टालस्टाय के गम्भीर और सारगर्भित विचारों को उद्धृत करने का लोभ मैं नहीं रोक पा रहा हूँ। उन्होंने मानव-जीवन की सूक्ष्मता एवं निष्पक्ष मीमांसा करते हुए कहा है—

“बहुप्रचलित मूढ़ विश्वासों में से एक यह भी है कि प्रत्येक मनुष्य के कुछ अपने विशिष्ट गुण होते हैं, जैसे अमुक दयालु है, अमुक दुष्ट है, अमुक मूर्ख है, अमुक प्रभावशाली है, और अमुक उदासीन है। लेकिन मनुष्य इस तरह (किसी विशेष प्रवृत्ति मात्र के ही) नहीं होते। हम इतना कह सकते हैं कि वह दुष्ट से अधिक दयालु है, मूर्ख से अधिक बुद्धिमान् है और उदासीन से अधिक प्रभावशाली है। लेकिन यह कहना सत्य न होगा कि अमुक दयालु और बुद्धिमान् है, और अमुक दुष्ट और मूर्ख है। तब भी हम लोगों को

इसी प्रकार से वर्गीकृत करते हैं जो मूलतः गलत है। मनुष्य नदियों के समान है, सभी में एक ही पानी (गुण) है। लेकिन हर नदी कुछ स्थलो पर पतली और तीव्रगति वाली, और कुछ स्थानों में विस्तृत और मन्दगति वाली होती है। कभी उसका पानी स्वच्छ और सुखदायक रहता है और कभी गदला और कष्टदायक, कभी ठण्डा और कभी गरम। मनुष्य भी इसी तरह के होते हैं। प्रत्येक मनुष्य में मानवीय गुणों का हर एक जीवाणु रहता है, लेकिन कभी कोई एक प्रकाश में आता है तो कभी कोई दूसरा। कभी-कभी मनुष्य अपने स्वभाव से बिल्कुल विपरीत भी पड सकता है जबकि वास्तव में वह वही रहता है।”^{१८}

श्री टालस्टाय के उपर्युक्त उद्धरण से यह बात साफ जाहिर हो जाती है कि हम उपन्यास के पात्रों को केवल स्थूल रूप से तो विभक्त कर सकते हैं पर उनके सूक्ष्म और आधारभूत व्यक्तित्व में वर्गभेद नहीं कर सकते। अतः विद्वान् पाठकों से मेरा अनुरोध है कि वे पात्रों के इस वर्गीकरण को पढ़ते समय ‘प्राधान्येन व्यपदेशाः भवन्ति’ (अर्थात् प्रधानता के आधार पर ही नाम दे दिया जाता है) के न्याय को कृपया नज़र-अन्दाज नहीं करें।

सन्दर्भ

- १ अपारे काव्यससारे कविरेक प्रजापति । यथाऽस्मै रोचते विषय तथेद परिवर्तते ॥
—ध्वन्यालोक, तृतीयोद्योत, कारिका ४३ की व्याख्या में।
- २ “We need not ask what happened next, but to whom did it happen, the novelist will be appealing to our intelligence & imagination not merely to our curiosity.”
—E. M. Forster · Aspect of the novel, p 51
- ३ “Since the actors in a story are usually human, it seemed convenient to entitle this aspect of the people. Other animals have been introduced but with limited success, for we know too little so far about their psychology.”
—E. M. Forster Aspect of the novel p 51
४. —भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, सामान्याभिनय नामक अध्याय २४, नि० सा० प्र०, १९४३
- ५ —अग्निपुराण, शृङ्गारादिरसनिरूपणनामक अध्याय ३३६, कलकत्ता प्रकाशन, १९५७
६. देखिये— (क) धनञ्जय, दशरूपक, द्वितीयप्रकाश, कारिका १-४६
(ख) रामचन्द्रगुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, चतुर्थविवेक, कारिका १६१-१६१
(ग) विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद-३, कारिका ३०-१३१ के पूर्वार्ध तक।

(घ) सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, चतुर्थप्रकाश, कारिका ४-७०

७. 'मिश्र च सङ्करात्ताभ्या विव्यमर्त्यादिभेदत ।'

—दशरूपक, प्रथमप्रकाश, कारिका १६ का पूर्वार्ध ।

८. 'क्षत्रियो मर्त्य एव, तेन न देवनेतृकं नाटकमित्युक्तं भवति । नाटकं हि रामवद्वर्तितव्यं न रावणवद् इत्युपदेशपरम् । देवताना तु दुरूपपादस्यापि अर्थस्य इच्छा-मात्रत एव सिद्धिरिति, तच्चरितमशक्यानुष्ठानत्वान्न मर्त्यानामुपदेशयोग्यम् । तेन ये दिव्यमपि नेतार मन्यन्ते, न ते सम्यगमसतेति ।'

—नाट्यदर्पण, प्रथमविवेक, कारिका ५ की व्याख्या ।

९. 'नायिका तु दिव्यापि भवति, यथोर्वशी । प्रधाने मर्त्यचरिते तच्चरितान्तर्भावात् । ...दिव्यो हि नेतैव विरुध्यते न पुन सहाय । अत्यन्तभक्तानामेव नाम देवता प्रसीदन्तीति देवताराधनपुरस्सरम् उपायानुष्ठानमाधेयमिति व्युत्पादनार्थं दिव्यो-ऽप्यङ्गत्वेन कार्यः ।'

—वही

१०. "Does the **novelist** succeed in making his men and women real to our imaginations? Do they in Trollop's phrase,...stand upright on the ground?...We know and believe in them as thoroughly, we sympathise with them as deeply, we love and hate them as cordially, as though they belonged to the world of flesh and blood. And...his men & women shall move through his pages like living beings and like living beings remain in our memory after his book is laid aside and its details perhaps forgotten."

—W H Hudson An Introduction to the study of Literature, p 145

११. आचार्यचतुरसेन का कथासाहित्य, पृ० २४१

१२. उपन्यासकला . एक विवेचन, पृ० ४५

१३. We may divide characters into flat and round. Flat characters were called 'Humours' in the Seventeenth Century. and are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality. When there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve towards the round. The really Flat Character can be expressed in one sentence such as—'I never will desert Mr. Micawber.'

—Aspect of the Novel p 75

१४. "One great advantage of Flat characters is that they are easily recognized whenever they come in—recognized by the reader's emotional eye, not by the visual eye which merely notes the recurrence of a proper name. .It is a convenience for an author

when he can strike with his full force at once, and flat characters are very useful to him, since they never need reintroducing... have not to be watched for development, and provide their own atmosphere.... A second advantage is that they are easily remembered by the reader afterwards. They remain in his mind as unalterable for the reason that they were not changed by the circumstances;...we must admit that flat people are not in themselves as big achievements as round ones, and also that they are best when they are comic. A serious or tragic flat character is apt to be a bore. Each time he enters crying 'Revenge', or 'My heart bleeds for humanity', or whatever his formula is,...It is only round people who are fit to perform tragically for any length of time and can move us to any feelings except humour and appropriateness." —Aspects of the Novel, p. 76, 77, 80 & 81

१५. "Mr. Forster calls those characters flat, and regrets that they should be flat...why, indeed, should not a character be flat? The only real answer to this is that the present taste in criticism prefers round characters. The taste of the next generation may prefer flat, for all we know...later in this essay I shall try to show that the flat character is the only one which could serve the purpose of the novelist of character, that it is his necessary vehicle for converging one kind of vision of life. Meanwhile let us accept the unchangeability of flat characters as a quality rather than a fault...To see the flat character in proportion,...perhaps the best thing...is to make a short list of some of the chief flat characters...Take them all away, and we take away atleast three quarters of the figures in English fiction...The flat character cannot be dismissed so easily, then." —Edwin Muir The Structure of the Novel, London Edition of 1963. p. 25 to 26 and 139 to 140

१६. उपन्यासकला : एक विवेचन, पृ० ४६

१७. हिन्दी उपन्यासकला, पृ० १८०-१९६

१८. जार्ज लूकस द्वारा लिखित 'स्टडीज इन यूरोपियन रियलिज्म' के १८५ पृष्ठ पर उद्धृत ।

द्वितीय सोपान

तिलकमञ्जरी के पात्रों का परिचय एवं उनकी चारित्रिक विशेषताएँ

हरिवाहन

यह सम्राट् मेघवाहन का इकलीता पुत्र है। एक तो यह श्रीलक्ष्मी जी के वरदान से उत्पन्न हुआ है, दूसरे यह स्वयं अपने पूर्वजन्म का ज्वलनप्रभ नामक देवविशेष है,¹ इसलिए यह सभी स्पृहणीय गुणों का पुत्र है। धनपाल ने पाठको को इसके आरम्भिक सत्रह सालों की ही जीवन-झाँकी दिखाई है। किन्तु इसकी उस जीवन-झाँकी में ऐसा अद्भुत आकर्षण और ऐसी विलक्षण चमक-दमक है कि पाठक अपने आपको भूलकर उसी में खो जाता है। पाँच साल की अवस्था तक तो यह अन्त पुर में ही सबके मनोमयूरो को नचाता रहता है, इसके बाद इसे विद्याध्ययन में लगाया जाता है। कुशाग्रबुद्धि इतना है कि दस साल में ही समस्त विद्याओं और उपविद्याओं में पारंगत हो जाता है। चित्र-निर्माण और वीणावादन जैसी ललितकलाओं की सूक्ष्म वारीकियों से भी यह भलीभाँति परिचित हो जाता है। साथ ही साथ शारीरिक बल एवं सौन्दर्य में भी यह सभी नर और नारियों की प्रशंसा का पात्र बन जाता है।² अतः मुझे यह कहने में जरा भी सकोच नहीं है कि राजकुमार हरिवाहन में शील, शक्ति एवं सौन्दर्य का मजुल सगम है।

यह इस कथाकाव्य (उपन्यास) का नायक (हीरो) भी है। शास्त्रीय दृष्टि से इसे 'धीरोदात्त नायक' की कोटि में मान सकते हैं।³ क्योंकि हम देखते हैं कि नायक के सामान्य गुणों के साथ ही साथ इसमें धीरता, गम्भीरता, क्षमा, आत्मश्लाघा का अभाव, निरभिमानीता, सकल्प की दृढता आदि असामान्य गुणों का भी निवास है। वास्तव में पाठको के समक्ष इसके व्यक्तित्व की प्रत्यक्ष क्रियाशीलता तो तब से प्रकट होती है जब से इसे युवराज समरकेतु का साथ मिलता है।

भ्रमणशीलता

इसमें उपवनो और वनो में घूमने का काफी शौक है। अपने सगी-साथी समरकेतु आदि राजकुमारों को साथ लेकर सरयू नदी के किनारे निकल जाने में और वही मत्त-कोकिल नामक उद्यान में घूमने में इसे बड़ा मजा आता है। चिन्ता के दिनों में भी इसे उपवन और वनो में ही समय बिताना अच्छा लगता है। तिलकमञ्जरी, जो इस कथा

(उपन्यास) की नायिका है, के चित्र को देखकर जब इसे कामोत्कण्ठा पीडित करती है तो यह अपना अधिकांश समय मत्तकोकिल नामक उद्यान में ही बिताता है, और वही गन्धर्वक का इन्तजार भी करता है। निराश होकर यह जब अपने मन को वहलाने के लिए अयोध्या से निकलता भी है तो उत्तराखण्ड के वनों में ही अपना डेरा लगाता है।

काव्यरसिकता

यह काव्यरसिक भी प्रथम श्रेणी का है। कविता की गहराई तक जाने में इसे कमाल हासिल है। इसीलिए इसी की अध्यक्षता में ऐसी काव्यगोष्ठियाँ होती हैं, जहाँ चित्रकाव्य, प्रहेलिकाएँ और अक्षर, मात्रा तथा बिन्दु से रहित कविताओं का मर्म बताना पड़ता है।^५ इसकी काव्यकला-कुशलता का असली पता हमें तब लगता है, जब यह—

गुरुभिरदत्ता वोढु वाञ्छन्मामक्रमात्त्वमचिरेण ।

स्थातासि पत्रपादपगहने तत्रान्तिकस्थाग्नि ॥

—आर्या का अपनी नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा के बल से शीघ्र ही सन्दर्भ सहित मर्मोद्घाटन कर देता है,^५ जबकि दूसरे राजकुमार सोचते ही रह जाते हैं। इसी प्रकार इसकी काव्यरसिकता का दूसरा उदाहरण उस समय मिल जाता है, जब यह शाक्यबुद्धि नामक सचिव की प्रेरणा पाकर विराध नामक नर्मसचिव द्वारा हस के लिए कही गई 'अन्योक्ति' का अर्थ अपने लिए समझने में जरा भी भूल नहीं करता।^६

ये तो दो हुए इसकी काव्य-बोध की प्रतिभा के उदाहरण, अब दो नमूने इसकी काव्यरचना के भी देखिए। पहला नमूना तो उस समय देखने को मिलता है जब वैताड्य पर्वत पर एला-लतामण्डप में पहली बार तिलकमञ्जरी को देखकर इसका कवि-हृदय मुखरित हो उठता है। उस समय इसने उसकी रूपचञ्चवि का क्रमशः 'हरिणी' और 'शार्दूलविक्रीडित' छन्दों में दो पद्यों^७ द्वारा जो वर्णन किया है, वह इसकी कवित्वशक्ति का प्रबल परिचायक है। तिलकमञ्जरी को कभी तो राहु के भय से भागी हुई चन्द्रमा की शोभा समझना, कभी मन्थन से घबडाकर समुद्र से निकली हुई अमृत की देवी समझना, कभी भगवान् शंकर की नेत्राग्नि से जले हुए कामदेवरूपी वृक्ष से उत्पन्न हुई नई कामलता समझना, मेरी दृष्टि से तो काफी रोचक कल्पना है। दूसरे पद्य में यह कल्पना की गई है कि तिलकमञ्जरी की लम्बी-लम्बी आँखें उसके कानों तक इसीलिए गई हैं, मानों वे उन कानों को अपने से ज्यादा जानकार समझकर उनसे यह पूछना चाहती है कि क्या कहीं किसी अन्य युवती का भी शरीर इतना ही सुन्दर है जितना कि इसका? क्योंकि आँखें तो स्वभाव से ही सरल हैं, उन्हें तो वैसा रूप कहीं दिखाई नहीं दिया। पर कहीं ऐसा तो नहीं है कि कानों ने किसी युवती के रूप की प्रशंसा सुनी हो। वरम अपने इसी सणय को मेटने के लिए आँखों का कानों के पास तक जाना नितान्त स्वाभाविक रूप से उत्प्रेक्षित किया गया है। लोक में भी मशयग्रस्त और सीधा-सादा पुरुष अपने सणय को मेटने के लिए अपने किसी समीपवर्ती जानकार आदमी के पास जाता ही है। वम ठीक ऐसा ही व्यापार यहाँ कल्पित किया गया है। वाह, क्या ही सुन्दर और दिल

को छू लेने वाली उद्भावना है। कमाल है, इन पद्यों में सन्देहालकार और उत्प्रेक्षालकार की छठा दर्शनीय है। दूसरा नमूना भी इससे मिलता-जुलता ही है। अदृष्टपारसरोवर के तीरवर्ती जैनमन्दिर में पूर्वाह्नसन्ध्योपासना करती हुई मलयसुन्दरी को जब यह देखता है तो उस समय भी इसका कविहृदय नितान्त उल्लसित होने लगता है; और उसके रूप की प्रशंसा में बड़े ही स्वाभाविक ढँग से 'मन्दाक्रान्ता' और 'शार्दूलविक्रीडित' छन्दों में जिन दो पद्यों को गुणगुनाने लगता है, वे निश्चय ही इसकी काव्यरचनाचातुरी के ज्वलन्त प्रतीक हैं।^{१८}

पहले पद्य में इसका विश्वास है कि मलयसुन्दरी की आँखें नीलकमल की कली को मात दे रही हैं, उभरे हुए दोनों उरोज हाथी के ललाटकलशों को नीचा दिखा रहे हैं, गालों की स्वच्छता हाथी के कटे हुए दाँत की शोभा को धारण कर रही है और मुँह की कान्ति अपनी आभा से चन्द्रमा के मण्डल को तुच्छ सावित कर रही है।

दूसरे पद्य में इसका आशय है कि मलयसुन्दरी की आँखों से, जो कमलकली की लम्बाई को तिरस्कृत करने वाली हैं, अपनी लम्बी-लम्बी आँखों को पराजित समझकर तो मृगों ने, और पूनम के चाँद के समान चमचमाते हुए मुखारविन्द की शोभा से अपनी छवि को परास्त समझकर कमलों ने लोगों के आवागमन से रहित वनों (मृगों के पक्ष में कानन, और कमलों के पक्ष में जल) में अपना-अपना बसेरा कर लिया है। ठीक भी है, जब कोई किसी से किसी बात में पराजित हो जाता है तो वह हीनभावना के कारण एकान्त में जाकर अपने आपको छिपा लेता है। यही हाल मृगों और कमलों का भी हुआ। कहना न होगा कि यहाँ प्रतीप और श्लेष अलंकारों की मिली-जुली किरणें पाठकों के हृदय क्षितिज पर अपना रंगीन आलोक बिखेर रही हैं। वाह, क्या ही कोमल उद्भावना है।

वीणा-प्रवीणता

हरिवाहन को वीणा बजाने का वेहद शौक है। उसने इस कला में कमाल हासिल किया है। उसकी वीणा के तारों की झंकार में सचमुच एक जादू है। मनुष्यों की तो बात रही दूर, जगली जानवरों को भी वह अपनी वीणा की मधुर झंकार से वश में कर लेता है। पाठकों को याद होगा कि जंगल में उसकी वीणा की मधुर ध्वनि को सुनकर पशुओं के छोटे-छोटे बच्चे उसके पास आ जाया करते थे।^{१९} इतना ही नहीं उसने अपने उस मदोन्मत्त हाथी को भी, जिसके पास जाने की बड़े-बड़े पेशेवर महावत भी हिम्मत नहीं कर पा रहे थे, अपनी वीणा की ही स्वरलहरी से वशीभूत कर लिया था।^{२०} आश्चर्य है कि जब तक राजकुमार की वीणा से स्वर-प्रवाह निकलता रहा, तब तक वह पागल हाथी भी आत्मविभोर बना रहा। धन्य हो तुम कुमार! और धन्य है तुम्हारी वीणा की वह मधुर तान।

चित्रकला कौशल

वीणावादन के समान ही चित्रकला में भी यह निपुण है। इसे इस कला की भी

वारीकियो की बहुत अच्छी परख है। गन्धर्वक ने जब इसे अपना बनाया हुआ तिलक-मञ्जरी का चित्र दिखाया, तो सब तरह से खूबसूरत होने के बावजूद भी उस चित्र में इसकी पैनी निगाह से यह कमी छिपी न रही कि इस तरुणी के चित्र के साथ ही साथ किसी तरुण का भी चित्र होना चाहिए था, जिससे इसकी शोभा में अवश्य ही चार-चाँद लग जाते। इस कमी को गन्धर्वक ने भी महसूस किया है।^{११}

अक्षक्रीडा

हरिवाहन को अक्षक्रीडा (चौसर के खेल) में भी रुचि है। उसे इसका व्यसन नहीं है, पर कभी-कभी समय बिताने के लिए वह इस खेल को बुरा नहीं मानता है। तिलक-मञ्जरी के भवन में उसकी सखी मृगाङ्गलेखा के निवास स्थान पर वह भोजन की प्रतीक्षा में मृगाङ्गलेखा के साथ 'अक्षक्रीडा' करता है।^{१२}

जलसन्तरण-कौशल

हरिवाहन जहाँ अन्य अनेक कलाओं में पारगत है वहाँ वह पानी में भी तैरना जानता है। अदृष्टपार सरोवर अथाह है। वह हाथी, जो उसे आकाशमार्ग से उडाकर ला रहा था, जब उसे ऊँचे आसमान से सरोवर में ला गिराता है और स्वयं लापता हो जाता है, तब भी वह घबड़ाता नहीं है। वह पहले तो, वेग से गिरने के कारण, पानी में नीचे धँसता जाता है, पर बाद में ऊपर की ओर उठता हुआ जब पानी की सतह पर आ जाता है तो बड़ी धीरता के साथ हाथों से पानी चीरता हुआ और तैरता हुआ किनारे लग जाता है। इतने बड़े अगाध सरोवर में इतनी ऊँचाई से गिरने के बावजूद भी उसने धैर्य नहीं छोड़ा और सकुशल किनारे आ गया, यह उसकी जल-सन्तरण कुशलता का उत्कृष्ट प्रमाण है।^{१३}

दयाशील और परोपकारशील

यह स्वभाव से बहुत ही दयालु और परोपकारी है। किसी भी जीव को निरपराध मारना या सताना इसे विलकुल पसन्द नहीं है। सच पूछिए तो यह जगल में भी अहिंसा-वादी है। जब यह घूमने जाता है तो वहाँ के भिन्न-भिन्न पशुओं को बड़े प्यार से देखता है। दूसरे साथी मृगयाशील राजकुमार इसे चाहे जितना ही उकसावे, पर यह दयालु होने के कारण ही उन पशुओं पर शस्त्र प्रहार नहीं करता है।^{१४} दूसरों की भलाई करने में भी यह अनुपमेय है। यह किसी को दुःख नहीं देख सकता है। उसके दुःख को दूर करने में यह अपना सब कुछ भी देने को तैयार हो जाता है, और यहाँ तक कि अपने प्राणों को भी सकट में डाल लेता है। अनगरति के दुःख से इतना द्रवीभूत हो जाता है कि उसके लिए छ माह तक घोर तपस्या करता है। सच्चा और निर्लोभ भी इतना है कि जब देवी प्रसन्न होकर इसे वर माँगने को कहती है, तो यह सच्चे मन से उसी अनगरति के सुख के लिए वर माँगता है। उस समय इसके मन में जरा देर के लिए भी यह विचार नहीं आता है कि मैंने तप किया है तो क्यों न अपने लिए भी कुछ माँग लूँ? वास्तव में यह उसकी

परोपकारपरायणता और सत्यता का ज्वलन्त उदाहरण है, जो आज के समाज में दुर्लभ है।^{१५}

सुहृत्-प्रेम

अपने दोस्तों के लिए इसके दिल में वेहद प्यार है। यह अपने संगी-साथी सभी राजकुमारों से समानता और शालीनता का व्यवहार करता है। यह इस बात को भी अच्छा नहीं समझता कि इसका कोई साथी किसी दूसरे साथी की मजाक उड़ाए। जब स्वयं हरिवाहन द्वारा 'गुरुभिरदत्ताम्...' पद्य के अर्थ को सुनकर कमलगुप्त आदि सभी राजकुमार वाह-वाह करने लगते हैं, तब केवल समरकेतु को चुप देखकर कमलगुप्त उसकी कुछ मजाक उड़ाता है। किन्तु हरिवाहन को यह अच्छा नहीं लगता और वह कमलगुप्त को रोककर समरकेतु से बड़े स्नेह से उदासीनता का कारण पूछता है।^{१६} इसके सुहृत्-प्रेम का सच्चा और सर्वांगीण निदर्शन तो हमें तब मिलता है जब यह शुक रूपगन्धर्वक के द्वारा लाए गए पत्र में समरकेतु की मानसिक व्यथा को पढ़कर तिलकमञ्जरी जैसी अद्वितीय सुन्दरी और नवप्रेयसी को भी छोड़कर अपने दोस्त समरकेतु को देखने के लिए चलने को आतुर हो उठता है और चल भी देता है। समरकेतु से तो इसका असीम स्नेह है, उसे यह अपना सहोदर ही समझता है। जब इसे छावनी में लौटने पर यह पता चलता है कि समरकेतु उसी की खोज में रात में बिना किसी को कुछ बताया जंगल में निकल गया है तो इसका दिल उसके प्यार और वियोग में तड़प उठता है। यह समरकेतु की खोज में तिलकमञ्जरी के भी सान्निध्य सुख को छोड़ देता है। आज समाज में ऐसे व्यक्तियों का अभाव है जो दोस्तों के लिए प्रेमिका की परवाह न करते हों। छ माह बाद जब अचानक ही समरकेतु मिलता है तो इसे अपार हर्ष का अनुभव होता है। विचित्रवीर्य की ओर से जब समरकेतु के साथ मलयसुन्दरी के विवाह का प्रस्ताव आता है तो इसका हृदय आनन्द से उल्लसित होने लगता है, शीघ्र ही उसे भेजता है और बाद में उसे अपने उत्तराखण्ड के राज्य का सारा अधिकार सौंप देता है।

व्यवहार-शिष्टता

यह व्यवहार में और बातचीत में बहुत ही शिष्ट और शालीन है। अद्वितीय सुन्दर लड़कियों की एकान्तता और निर्बलता से इसके चित्त में कोई तूफान नहीं उठता है, बल्कि उनके साथ वार्तालाप करने में इसकी जो स्वाभाविक शिष्टता एवं शालीनता रहती है, वह प्रशंसनीय ही होती है। उदाहरणार्थ हम उस स्थान को ले सकते हैं जहाँ इसकी तिलकमञ्जरी से या मलयसुन्दरी से पहली मुलाकात होती है।

माता-पिता पर श्रद्धा

यह मातृदेव और पितृदेव भी है। अपने माता-पिता के लिए अपने मन में सदैव अपार आदर और श्रद्धाभाव रखता है, यहाँ तक कि यह उनके सामने जमीन पर ही बैठता है।^{१७} राज्य-भ्रमण के लिए अपने पिता से प्रधानमन्त्री के माध्यम से ही आज्ञा

लेता है। समरकेतु के विषय में अपने पिता के वचन को अक्षरशः निभाता है। अपने अपहरण के समाचार को माता-पिता तक शायद इसीलिए नहीं पहुँचाना चाहता है कि वे मुनकर बुरी तरह घबडा जाएँगे और दुःखी होंगे।^{१८}

आदर्श-प्रेमी

आदर्श-प्रेम भी इसकी एक विशेषता है। भ्रमरवृत्ति से यह कोसो दूर है। तिलकमञ्जरी के चित्र को देखकर इसके चित्र में प्रणय का जो प्रथम अकुर फूटता है, उसे ही पल्लवित, पुष्पित एव फलित करने में यह अपना सौभाग्य समझता है। अपनी प्रियतमा तिलकमञ्जरी के रूप और गुणों की तुलना में अपने रूप और गुणों को सदैव तुच्छ मानता है। चूँकि तिलकमञ्जरी इसके पूर्वजन्म की प्रियतमा है, अतः उसको देखते ही इसके मानस में स्नेह की लहरें उठने लगती हैं। उसे अपनी ओर आकृष्ट जानकर प्रसन्नता से इसका मनोमयूर नाच उठता है। समरकेतु की तलाश के दिनों में भी यह अपनी प्रेमिका की याद बराबर बनाए रखता है। यह सच्चा प्रेमी है। अपनी प्रेमिका के अनुग्रह के बिना इसे अपना जीवन भी व्यर्थ प्रतीत होने लगता है। इसका पता हमें तब लगता है जब यह उपहार के रूप में अपनी प्रणयिनी तिलकमञ्जरी के पास हार भेजता है, जिसे देखकर तिलकमञ्जरी को अपने तथा अपने प्रेमी ज्वलनप्रभ के पूर्वजन्म की याद आ जाती है और इसीलिए वह जीवनसगिनी न बन पाने की सूचना भरे दिल से भेज देती है,^{१९} जिसे पाकर हरिवाहन बुरी तरह वैचैन हो जाता है और उसके सारे होश-हवाश गुम हो जाते हैं। अपनी प्रेमिका के प्रति यह इतना भावुक है कि उसके वियोग में जीना ही नहीं चाहता, तुरन्त ही पहाड़ की चोटी से गिरकर आत्मघात करने के लिए चल पड़ता है। यह है इसका सच्चा प्रेम। छ माह बाद जब यह विद्याधरो का चक्रवर्ती सम्राट् बनता है तो इसे प्रेमिका की फिर याद आती है। उसी समय अचानक आए हुए गन्धर्वक से तिलकमञ्जरी की हालत मुनकर यह सब कुछ छोड़कर शीघ्र ही पहुँचकर मरणोद्यत तिलकमञ्जरी के प्राणों की रक्षा करता है। अन्त में इस अपने सच्चे प्रेम के प्रतिदान के रूप से तिलकमञ्जरी का हाथ हमेशा के लिए मिल भी जाता है।

धार्मिक और चिन्तनशील

यह धार्मिक भी है। चिन्ता और दुःख के दिनों में भी यह त्रिकालसन्ध्योपासना करता है। देवाराधना में इसे पूरा-पूरा विश्वास है, तभी तो अनङ्गरति के कहने पर लक्ष्मी की आराधना में छ माह तक लगा रहता है। सभी शास्त्रों में पारगत होने के कारण इसकी प्रकृति भी चिन्तनशील है। किसी भी परिस्थिति पर यह गम्भीरता से विचार करता है। तिलकमञ्जरी के विषय में सोचने का इसका ढँग निराला ही है, जो काफी हद तक सचाई लिए हुए है। ससार की द्वन्द्वात्मकता और परिवर्तनशीलता से यह भली-भाँति परिनिर्त है। अदृष्टपारसरोवर के अथाह जल में बाहर निकलने पर इसने ससार की स्थिति पर जो प्रकाश डाला है वह सामान्य पाठक के हृदयक्षितिज पर छाए हुए अज्ञानान्धकार को दूर करने में पूरी तौर से समर्थ है।^{२०} मलयमुन्दरी की दर्दिली

प्रेमकहानी को सुनने के बाद इसने ससार की जो मीमांसा की है, वह अनुपम और प्रगाढ़-चिन्तनशील की परिचायक है—

आश्चर्य है, विधाता की गति को रोका नहीं जा सकता; होनहार सभी जगह होकर ही रहती है, तभी तो राजा-महाराजाओं के महलो में जन्म लेने वाले, असाधारण गुणों से भरपूर, सदाचार का पालन करने वाले लोगों पर भी ऐसी विपत्तियाँ आ टूटती हैं। मलयसुन्दरी ! अपने आपको दुःखी मत करो, शोक मत करो; उदास मत हो, न भाग्य को कोसो और न अपने को दोष दो। इस दुनियाँ में अच्छे से अच्छे व्यक्ति को भी चिराग की ली के समान तरह-तरह की परिस्थितियों का सामना करना पड़ता है। ऐश्वर्यसम्पन्न कुल में उत्पन्न होकर भी निर्विघ्न सुख नहीं मिल पाते, भरेपूरे परिवार वाला भी क्षणभर में अकेला रह जाता है। कभी-कभी सब ओर से निराश व्यक्ति को अचानक ही अलौकिक लाभ हो जाता है और कभी-कभी हाथ आई चीज से भी हाथ धोना पड़ता है। ..देवताओं में या मनुष्यों में ऐसा कौन है जिसका सारा जीवन एक ही अवस्था में गुजरा हो ? बड़े से बड़ा भाग्यवान् भी दुःखी हो जाता है। इसलिए तुम धीरज रखो, सन्तोष रखो, तुम्हारे दुःख के दिन अब पूरे हो गए हैं।²¹

अब कहना शेष न रहा होगा कि उपर्युक्त विचारों में जीवन का सच्चा स्वरूप चित्रित करके हरिवाहन ने अपनी विद्वत्तापूर्ण चिन्तनशीलता का परिचय दिया है, जो इसकी शिक्षा के सर्वथा अनुरूप है।

वास्तव में कथानायक राजकुमार हरिवाहन में शील, शक्ति, सौन्दर्य, वैदुष्य, कलाप्रेम, सौहार्द, साहस, मातृभक्ति, पितृभक्ति, प्रेयसीस्नेह, शिष्टता, शालीनता, दया, परोपकार आदि स्पृहणीय गुणों का अहमहमिकया स्थायी निवास है।

तिलकमञ्जरी

रथनूपुरचक्रसाल नामक विद्याधरनगरी में निवास करने वाले चक्रवर्ती विद्याधर सम्राट् चक्रसेन की यह इकलौती पुत्री है। यह अपने माता-पिता की दुलारी बेटा है। यह साधारण कन्या नहीं है, बल्कि अपने पूर्वजन्म में ज्वलनप्रभ नामक वैमानिक की प्रियतमा पत्नी और साक्षात् लक्ष्मी की प्रिय सहेली भी थी।²² यही कारण है कि इस जन्म में इसका व्यक्तित्व बहुत ही आकर्षक और ओजस्वी है।

यह प्रस्तुत कथाकाव्य की नायिका भी है। शास्त्रीय दृष्टि से इसे परकीया अनूठा नायिका की कोटि में रख सकते हैं।²³

अद्वितीय सुन्दरी

पोडशी और विद्याधरराजवाला होने के कारण इसका शरीर सुन्दरता का सागर है। अपने अद्वितीय सौन्दर्य से ही यह हरिवाहन जैसे सयमी राजकुमार की मनोभूमि में काम का बीज बो देती है।²⁴ इसके घुँघराले केश, चमचमाता हुआ चाँद-सा मुखड़ा, रस-भरे होठ, लम्बी और कजरारी आँखें, उभरे हुए उरोज, पतली कमर, गहरी नाभि, चिकनी-माँसल और कदली के खम्भे के समान चढ़ाव-उतार वाली जाँघें और कमल के

पाँव;—कुल मिलाकर इसे हम सुन्दरता की साक्षात् चलती-फिरती तस्वीर कह सकते हैं। इसके शरीर की शोभा में चाँदनी जैसी आह्लादकता, अमृत की देवी जैसी मधुरता और कोमलता जैसी मादकता है। प्रतीत होता है कि विधाता ने इसे अनुपम और अलौकिक लावण्य देकर अपने सौन्दर्यकोश को रिक्त कर लिया है।

ललितकलाकुशला

ललित कलाओं में यह पूरी तरह से पारंगत है, जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण इसका शारीरिक एवं मानसिक लालित्य है। जब मलयसुन्दरी राजकुमार हरिवाहन को इसका परिचय देती है तो बड़े विश्वास के साथ कहती है—

कुमार ! कृत्स्नेऽपि विद्याधरलोके इह लब्धपताका कलासु सकलास्वपि कौशलेन वत्सा तिलकमञ्जरी । यदि च कौतुक तत चित्रकर्मणि, वीणादिवाद्ये, लास्यताण्डवगीतेषु नाट्यप्रयोगेषु, पङ्जादिस्वरविभागनिर्णयेषु, पुस्तकर्मणि, द्रविडादिषु पत्रच्छेदभेदेषु, अन्येषु च विदग्धजनविनोदयोग्येषु वस्तुविज्ञानेषु पृच्छंताम् । येन युवयो शृण्वती चतुर परस्परालापमहमपि मुहूर्त्तमवगच्छामि निवृत्ते स्वरूपम् ।^{२५}

इसी प्रकार जब हरिवाहन अपने भ्रातृतुल्य दोस्त समरकेतु से मिलने के लिए अपनी छावनी को लौट जाता है तो उसके वियोग में यह अपना अधिकांश समय कभी तो वीणा बजाने में बिताती है; कभी हरिवाहन का चित्र बनाने में बिताती है, और कभी विविध भावभंगिमाओं से युक्त नृत्यादि के अभ्यास में व्यतीत करती है।^{२६}

पुरुषद्वेषिणी

जब तक इसने हरिवाहन को नहीं देखा तब तक किशोरी होने के बावजूद भी इसने पुरुष (तरुण) सम्पर्क में जरा भी रुचि नहीं रखी। सभी ने इसे बहुतेरा समझाया, किन्तु किसी भी तरुण के साथ विवाह करने को यह राजी ही नहीं हुई। मेरे विचार से तो यौवन के रंगीन दिनों में भी यदि कोई युवती युवक सम्पर्क से अरुचि रखे तो यह उसकी विलक्षण विशेषता ही समझनी चाहिए। तिलकमञ्जरी ऐसी ही युवती है।^{२७} यही कारण है कि गन्धर्वक जैसा चित्रकार इसके रोमाण्टिक चित्र को भी पुरुषसाहचर्य से रहित ही बनाता है, ताकि यह खुश भी रहे और इसका पुरुषविवेक भी प्रकट हो सके।^{२८}

लज्जावती

यह शर्मीली तो गजब की है।^{२९} हरिवाहन को एकान्त एलालतामण्डप में देखकर यह अपने पुरुषविवेक को तिलाजलि तो दे देती है, और उस पर मोहित भी हो जाती है, पर लज्जा के कारण उसके स्वाभाविक और शिष्ट प्रश्नों का उत्तर नहीं दे पाती। घर पहुँचकर हरिवाहन की रूपमदिरा को पीने के लिए यह वैचैन तो हो उठती है, किन्तु लाज के मारे अपनी प्यारी सहेलियों को भी अपना 'राज' नहीं बता पाती। मलयसुन्दरी के माध्यम और सहयोग से यह हरिवाहन के सम्पर्क में तो आती है, उसे घर पर निमन्त्रित भी करती है, पर उससे स्वयं एक बात भी नहीं कर पाती। यह उसके प्रेमा-

लाप का उत्तर भी नहीं दे पाती, या तो चुप हो जाती है या फिर उठ जाती है। मुझे यह सबसे बड़ा आश्चर्य है कि पूरे उपन्यास में तिलकमञ्जरी ने एक बार भी हरिवाहन से आमने-सामने बात नहीं की है, सदैव मलयमुन्दरी और मृगाङ्गलेखा आदि अपनी सहेलियों के द्वारा ही यह हरिवाहन पर अपनी प्रेमभावना प्रकट करती रही है। यह इसकी लज्जा-शीलता की पराकाष्ठा का प्रबल उदाहरण है। पर इसका मतलब यह नहीं समझना चाहिए कि तिलकमञ्जरी शुष्क स्वभाव वाली है। क्योंकि यह तो मरसता की प्रतिमूर्ति है। हरिवाहन इसके मनोमन्दिर का भगवान् बन चुका है। और यह उमकी पुजारिन हो चुकी है। हरिवाहन के सामने लाज के मारे इसका सारा शरीर सिहर उठता है, गानों पर सुर्खी छा जाती है, पलके झुक जाती है। हाँ, यह बात और है कि यह चाह कर भी बोल नहीं पाती, लेकिन उसके इस मौन-प्रणय में भी एक जादू और एक ऐसा चूमक है कि हरिवाहन खिचता ही चला जाता है।

सौहार्दगीला

हृदय की सरलता और मंत्रीभाव के लिए यह आदर्शस्वरूप है। अपनी सहेलियों के प्रति यह स्नेह और विश्वास रखती है। इसे राजकुमारी होने का जरा भी घमण्ड नहीं है। इसीलिए इसके व्यवहार में निरभिमानीता और मृदुता का पुट रहता है। तभी तो सारी सहेलियाँ इसकी खुशी के लिए सदैव चिन्तित रहती हैं। जब से इसे मलयसुन्दरी का साथ मिला है, तब से तो इसने अपना योग-क्षेम भी उसे ही सौंप रखा है। उसके लिए तो इसके दिल में अगाध श्रद्धा भी है। यहाँ तक कि अपने कोमल प्रणयाकुर की भी देख-भाल उसी के हाथों में सौंप दी है।³⁰ विरह के दिनों में यह मलयसुन्दरी का ही सहारा लेती है, उसे अपनी सच्ची, बुद्धिमती और दूरदर्शिनी सहेली मानकर उससे ही अपने कर्त्तव्य का निर्णय कराती है, जो इसकी दोस्ती की सच्चाई का सच्चा नमूना है।

क्रीडाप्रिया तथा भ्रमणशीला

इसे लडकियों के स्वाभाविक खेलों का भी शौक रहा है। बचपन में गेद खेलना और गुडियों के ब्याह रचाना इसे बहुत पसन्द था। बड़ी हो जाने पर इसे घूमने का भी काफी शौक हो गया था। पिता की अनुमति से विमान पर बैठकर यह कभी दक्षिणी समुद्र के तटवर्ती मलयचन्दन के वनों में घूमती है तो कभी मानसरोवर में स्वच्छन्द जल-विहार करती है, कभी पर्वत शिखरों पर विचरण करती है तो कभी सागर के रमणीय कूल पर अपनी सहेलियों के साथ 'पिकनिक' का आनन्द उठाती है।³¹ अदृष्टपारसरोवर के आस-पास के रम्य स्थलों में तो यह प्रायः ही घूमा करती है। हरिवाहन से जब इसकी पहली मुलाकात होती है तब भी यह घूमने के लिए ही निकली थी।

आदर्श प्रेमिका और आदर्श पतिव्रता

हरिवाहन के लिए, मिलन के प्रथम क्षण से ही, इसके दिल में उत्तरोत्तर प्यार का सागर उमड़ता रहता है। मलयसुन्दरी को ले चलने के वहाँने यह उसे बड़े प्यार से

अपने घर ले जाती है। यद्यपि लज्जा के कारण यह स्वयं हरिवाहन के साथ उठ-वैठ नहीं पाती, किन्तु उसके प्यार के लिए इसका रोम-रोम उत्कण्ठित रहता है। जब हरिवाहन समरकेतु के लिए छावनी को लौटने का विचार करता है तो यह उसे एक सुन्दर विमान पर चित्रमाय के साथ भेजती है और अपने प्रेमी के दोस्त की खोज में यह सक्रिय सहयोग देकर हरिवाहन के प्रति अपनी सच्ची निष्ठा का परिचय देती है। हरिवाहन द्वारा प्रेमोपहार के रूप में भेजे हुए हार को पहिनते ही जब इसे अपने पूर्वजन्म के अनन्य प्रेमी पति ज्वलनप्रभ की याद आ जाती है तो बड़े धर्मसंकट में पड़ जाती है।³² एक ओर तो अपने पूर्वजन्म के पति के प्रति उमड़ती हुई श्रद्धा की पावन गंगा, और दूसरी ओर वर्तमान जन्म के भावी पति और अनन्य प्रेमी हरिवाहन के प्रति उमड़ती हुई प्रेम की पवित्र कलिन्दजा, - अब वह क्या करे? किस घाट नहाए? विचारों के सघर्ष में दबी हुई यह अन्त में पत्र भेजकर हरिवाहन से माफी माँगती है कि हार को पहिनने के बाद अब उसके लिए आपका प्यार पाना नामुमकिन हो गया है, फिर भी जब तक वह साँसे लेती है तब तक उसे वह याद जरूर करे।³³ ओह! कितनी दर्दिली है यह क्षमायाचना? यह अपने वर्तमान जन्म के प्रेमी से दूर तो हो रही है, किन्तु प्यार के धरोदे की भी उपेक्षा नहीं कर पा रही है। इसके आदर्श प्रेम का यह परिपक्व रूप है।

इसे प्रेम का मूल्य भी विदित है। इसीलिए अपने प्रेमी को पहाड़ों पर भटकने के लिए नहीं छोड़ देती, उसको छावनी तक पहुँचाने का दायित्व चित्रमाय पर सौंप जाती है और फिर अपने पूर्वजन्म के पति की याद में महलों के सुख छोड़कर तीर्थों में भटकने लगती है। उसकी याद में वर्तमान सुखों को तिलाँजलि दे देना उसके आदर्श पतिव्रत धर्म का परिपक्व एवं अद्वितीय स्वरूप है। जब इसे एक महर्षि से यह सुनने को मिलता है कि हरिवाहन ही इसके पूर्वजन्म का पति ज्वलनप्रभ है तो इसके हर्ष का ठिकाना ही नहीं रहता। पर तब तक हरिवाहन लापता हो चुकता है। यह उसकी तलाश में स्वयं जगल में भटकती है। जब सब प्रकार में हरिवाहन के मिलने की आशा समाप्त हो जाती है तो यह आत्मघात का निश्चय कर लेती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरी में आदर्श प्रेमिका और आदर्श पतिव्रता—दोनों ही—के रूप पूरी तरह प्रतिफलित हुए हैं।

धर्मशीला

सब प्रकार की सुख-सुविधाओं से सम्पन्न होने के बावजूद भी धर्म में इसकी हार्दिक निष्ठा है। धार्मिक स्थानों के सम्मान के लिए यह जागरूक रहती है। जब यह मलयसुन्दरी के आश्रम में आती है तो अपनी सेविकाओं को मन्दिर के बाहर ही छोड़ देती है और विनीत पर्यावरण में ही प्रवेश करती है। हरिवाहन की कुशलता और प्राप्ति के लिए यह बड़े श्रद्धा भाव से भगवान् की पूजा करती है और अपने दिल की गहराइयों से प्रार्थना करती है।³⁴

पितृभक्ता

यह अपने पिता की भी परम भक्त है। उनकी अपने प्रति उदारता को देखकर यह सदैव उनके सम्मान का ध्यान रखती है। उनकी आज्ञा का पालन करने के लिए ही

यह प्रियतम के वियोग की आग में छ माह तक सुनगनी रहती है; अन्यथा हरिवाहन के अनिष्ट की बात को सुनने के पहले ही डूब मरना चाहती है।^{३४}

आतिथेयी

अपने अतिथियों का सत्कार यह तहेदिल में करती है। उनकी सेवा में पिगी भी प्रकार की त्रुटि नहीं आने देती। जब मलयमुन्दरी और हरिवाहन को यह अपने घर निधा ले जाती है तो उनकी सुख-सुविधा का यह पूरा-पूरा ध्यान रखती है। उनके स्नान-पूजन भोजन, मनोरंजन, विश्राम आदि का उत्तम प्रबन्ध करती है।^{३५}

इस प्रकार हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरी सर्वगुणमग्न, परमपूजणीय एवं रमणीय युवती है। इसमें आदर्श नायिका के वे सभी गुण पाये जाते हैं जिनका समाज में समादर है।

समरकेतु

यह सिंहलद्वीप के सम्राट् चन्द्रकेतु का एकमात्र पुत्र है। अपने मौन्दर्य में यह चन्द्रमा और कामदेव से कम आकर्षक नहीं है, तनी तो मलयमुन्दरी जैसी सत्सगुणमग्न्या रूपसी युवती भी इसे पाने के लिए उत्कण्ठित हो जाती है।^{३६} हरिवाहन की भाँति यह भी पूर्वजन्म में एक तेजस्वी वैमानिक था।^{३७} उस जन्म में इसका नाम सुमानो था और ज्वलनप्रभ का, जो इस जन्म में हरिवाहन है, यह जिगरी दोस्त था। उस जन्म में भी घुणाक्षर-न्याय से यह हरिवाहन के पास आ जाता है और पूर्वजन्म के सत्कारवशात् बड़े प्रेम से उसके साथ रहने लगता है। कथानायक हरिवाहन के प्रति इनके माहाव्यपूर्ण व्यवहार को देखकर इसे निस्सन्देह प्रस्तुत कथाकाव्य का 'पताका नायक' अर्थात् 'माड्ड-हीरो' मान सकते हैं।^{३८} आचार्यों ने ऐसे पात्र का नाम 'पीठमर्द' भी रखा है।

वीर

यह वीर युवक है। अपनी शूर-वीरता के कारण यह बाल्यकाल में ही युवराज बना दिया जाता है।^{३९} पिता की आज्ञा से दुष्ट सामन्तों का दमन यह बड़ी सफलता के साथ करता है। अपने अतुल शौर्य और पराक्रम से वज्रायुध जैसे प्रबल सेनापति के भी छक्के छुड़ा देता है।^{४०} साहस का धनी होने के कारण यह छापामार लड़ाई में भी मिद्ध-हस्त है। पर्वतक नामक किरातराज पर और वज्रायुध पर ऐसा जबरदस्त छापा मारता है कि ये लोग उसके आक्रमण को सम्हाल नहीं पाते हैं। घनुर्वेद में यह पारङ्गत है। इसीलिए इसकी उपमा अर्जुन से दी गई है। इसके वाण-संचालन के हस्तलाघव को देखकर वज्रायुध बुरी तरह से घबड़ा जाता है और अपना रणकौशल भूल जाता है। अन्त में इसकी शूरता की प्रशंसा वह भी मुक्तकण्ठ से करता है।^{४१}

कीर्त्तिप्रेमी

यह शरीर से अधिक कीर्त्ति को महत्त्व देता है। यह पराजय की अपकीर्त्ति को मृत्यु से भी बढ़कर दुःखदायक मानता है। इसे मौत तो पसन्द है, पर हार नहीं। इसीलिए

युद्ध में जब यह वेहोसी दूर होने पर अपने आपको वज्रायुध के घेरे में देखता है तो लज्जा और विपाद के मारे पुनः मूर्च्छित हो जाता है।^{४३}

कृतज्ञ

अपने उपर किये गए एहमान को यह जीवन-भर नहीं भूलता है। उसके प्रति यह सदैव कृतज्ञ रहता है। यद्यपि वज्रायुध इसका प्रणयशत्रु भी है, तथापि जब यह देखता है कि उसने इसके साथ वीरोचित व्यवहार किया है और इसके जीवन की भी रक्षा की है तो यह उसके प्रति कृतज्ञ हो जाता है; और उसकी इच्छा से मेघवाहन के पास अयोध्या चला जाता है।^{४४}

मेरे विचार से इसकी यह कृतज्ञता जहाँ एक दृष्टि से प्रशंसनीय है वहाँ दूसरी दृष्टि से चिन्तनीय भी है। क्योंकि उस समय यह मलयसुन्दरी की अपने लिए प्रणयवेदना से भलीभाँति परिचित हो चुका था। इसे यह भी मालूम हो चुका था कि वज्रायुध ही इसकी प्रेयसी के दुःख का कारण है, इसीलिए रात में युद्ध करने भी निकला था, किन्तु दुःख तो इस बात का है कि हार जाने पर यह वज्रायुध के हाथों विक गया, और अपनी सच्ची प्रेमिका, जो उसके लिए फाँसी लगाकर मर रही थी, को छोड़कर अयोध्या चला गया। ऐसा करके इसने अपने प्यार के साथ अन्याय किया, बेवफाई की, धोखा किया और व्यर्थ के आदर्श के लिए यथार्थ को बेसहारा कर दिया। यह अपनी प्रेमिका के प्रति इसकी सबसे बड़ी अकृतज्ञता का प्रबल प्रमाण है।

प्रेमी

यह समुद्रीय-यात्रा में एकरात उपकाल में एक मन्दिर की प्राचीर पर खड़ी मलयसुन्दरी को देखकर कामासक्त हो जाता है।^{४५} उसके लिए यह बेचैन हो उठता है। उसके अकस्मात् गायब हो जाने से यह समुद्र में डूब मरने के लिए छलाँग लगा देता है। दैवी शक्ति से बच जाता है तो उसकी याद में तड़पने लगता है। काची में जब अकस्मात् इसकी पुनः उससे भेंट होती है, तो उसमें भी अपने लिए प्यार की दरिया उमड़ती देखकर भावविभोर हो जाता है।

यह नैतिक भी है, और इसीलिए बन्धुसुन्दरी के, मलयसुन्दरी को लेकर रातो-रात भाग निकलने के प्रस्ताव को स्वीकार नहीं करता है।^{४६} यह उसे विधिवत् प्राप्त करना चाहता है। उसके लिए अपनी जान की भी बाजी लगा देता है। वज्रायुध पर रात में ही आक्रमण कर देता है। काण ! वह जीत सकता ? पर ऐसा नहीं हुआ। दैवी शक्ति ने उसे पराजित करा दिया। इसके बाद लज्जा और ग्लानि से इतना भर गया कि अपनी प्रेमिका को सकटों की काँटेदार झाड़ियों में फँसी छोड़कर अयोध्या चला आया, और अपने प्रेम के दमन में एक बहुत बड़ा और गहरा दाग लगा बैठा।

स्पष्ट है कि यह युद्धक्षेत्र में जितना ही साहसी है, प्रणयक्षेत्र में उतना ही कायर भी है। गन्धर्वक के हाथों यह जिस पत्र को मलयसुन्दरी के पास भेजता है उससे भी यही स्पष्ट होता है कि इसे अपने प्रेमाकुर में मुरझाने का कष्ट तो हार्दिक है किन्तु उस पर

उपाय के जलबिन्दु छिड़कने का साहस नहीं कर पा रहा है।^{१४} पव हरिवाहन के मंत्र में इसे अपने और अपनी प्रेमिका मलयसुन्दरी के पूर्वजन्म के प्रणयबन्धन का पता चलता है तब तो यह उभयजन्म की प्रेयसी मलयसुन्दरी की याद में भावविभोर हो जाता है: और अपने को उसका अपराधी मानकर लज्जित भी होता है।^{१५}

मुगील

शक्ति और सौन्दर्य के साथ ही साथ शील का भी यह घनी है। मेघवाहन के चरणों में बड़ी श्रद्धा के साथ प्रणाम करता है। मदिरावती को भी माता जैसा ही आदर देता है। अपने शील से ही यह हरिवाहन के भी दिल को जीत लेता है। अभिमान तो उसे छूकर भी नहीं गया है। अपने साथियों के व्यग्र-वाणी में झुंझलाता भी नहीं है। कमल-गुप्त से भी जो इसे चिढ़ाने का प्रयत्न करता है, इसे कोई शिकावा-शिकायत नहीं है।

आदर्श-गृहत्

यह प्रथम श्रेणी का सुहृद् है। दोस्त के लिए यह दुनिया को भी ठुकरा देने वाला है। हरिवाहन के साथ इसकी दिली मुहब्बत है। यह उसकी इज्जत भी खूब करता है। उसे हमेशा अपना बड़ा भाई ही मानता है। उसके वियोग में यह स्वयं जगन् का एक-एक कोना छान डालता है। तीन दिन की तलाश के बाद, अन्त में, निराश होकर यह आत्मघात करने चल देता है, पर जब उमी समय इसे पता चलता है कि हरिवाहन यही कहीं जगल में फँसा है तो उसे ढूँढने के लिए यह अपनी जान जोखिम में डाल देता है। उसके लिए पहाड़ों पर भयकर जगलों में दिन-रात भूखा-प्यासा छ माह तक मारा-मारा फिरता है, और अन्त में ढूँढ ही निकालता है।^{१६}

इसका यह सुहृत्-प्रेम अनुपम ही नहीं, बल्कि एक महान् आदर्श भी है। प्रेमिका के लिए प्रेमी को, और प्रेमी के लिए प्रेमिका को तो इस प्रकार भटकते देखा-नुना है, किन्तु एक समलिङ्गी दोस्त के लिए इस प्रकार का त्याग दोनों ही (साहित्यिक और लौकिक) जगत् में अपूर्व है। ऐसा प्रेम तो चन्द्रापीड का भी वैशम्पायन के प्रति नहीं था। समरकेतु की यह चारित्रिक विशेषता अनूठी ही है, और इमीलिए यह पाठकों के मन-पटल पर पूरी तरह छा जाता है। इसने हरिवाहन के लिए अपना सर्वस्व दाव पर लगा कर अपने पताकानायक (साइड-हीरो) के धर्म को पूरी तरह से निभाया है।

धार्मिक

यह पूरा धार्मिक भी है। अपने अभीष्ट देवता का पूजन करके ही विजय-यात्रा पर निकलता है। समुद्र पर पहुँचकर पहिले उसकी पूजा करता है, तब कहीं समुद्रीय-यात्रा का श्रीगणेश करता है। सगीतध्वनि का अनुसरण करता हुआ जब यह एक देव-मन्दिर के पास पहुँच जाता है तो वहाँ भी पूजा करने की इच्छा प्रकट करता है। हरिवाहन को ढूँढने के लिए जब रात को निकलता है तो चन्द्रमा को प्रणाम करता है। रास्ते में समय-समय पर सन्ध्योपासना करना नहीं भूलता है। अदृष्टपारसरोवर के तीर-

वर्ती जैनमन्दिर में पहुँचता है तो बड़ी श्रद्धा एव भक्ति के साथ जिनदेव की स्तुति करता है।^{१०}

विद्वान्

मलयसुन्दरी के स्वरूप-वर्णन में इसने उसके शास्त्रीय उपमानों की जो झड़ी लगाई है, उसे देखकर यह निश्चय हो जाता है कि यह काव्य-शास्त्र का भी विद्वान् है। उसमें साहित्यिक उपमान दर्शनीय है।^{११} इसी प्रकार स्वप्न में पारिजात वृक्ष को देखकर सुहृत्-प्राप्ति का निश्चय करके यह अपनी स्वप्न-विजता का भी परिचय देता है।^{१२} अपनी दाहिनी भुजा के फडकने से कार्यसिद्धि पर भरोसा करके शकुनशास्त्र के प्रति अपनी निष्ठा जाहिर करता है।^{१३}

संगीत प्रेमी

इसे संगीत से भी प्यार है। समुद्रीय-यात्रा के प्रसंग में जब एक रात इसे संगीत की मीठी तान सुनाई देती है तो यह उसकी ओर खिंचने लगता है, और तारक को साथ लेकर रात में ही नाव में उधर चल भी देता है।

परिजन-वत्सल

अपने परिजनो पर सदैव दयालु रहता है। तारक यद्यपि उसका मल्लाह है तथापि उसके साथ इसका व्यवहार बहुत ही सौहार्दपूर्ण है। प्रसन्नता के क्षणों में यह परिजनो को अपने सारे आभूषण इनाम में दे डालता है।^{१४}

पितृ-भक्त

अपने पिता का यह आज्ञाकारी पुत्र है। उनकी आज्ञा से दुष्ट सामन्तों से युद्ध करने के लिये सागर की छाती पर उतर जाता है, और उन्हीं की आज्ञा से काची में वज्रायुध से भिड़ने चला आता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि समरकेतु एक आदर्श, वीर, सुहृद्, सवेदनशील और भावुक युवक है। इसका सौहार्द गुण तो विशेष रूप से उल्लेखनीय एव अनुकरणीय है।

मलयसुन्दरी

यह काची नरेश कुसुमशेखर की डकलीती बेटी है। इसकी माता का नाम गन्धर्वदत्ता है। यह पूर्वजन्म में सुमाली नामक वैमानिक (देवविशेष) की प्रिय पत्नी थी। उस समय इसका नाम प्रियवदा था। पूर्वजन्म की देवी और वर्तमान जन्म की राजकुमारी होने के कारण इसका व्यक्तित्व कुछ अलौकिक ही है। यद्यपि प्राचीन भारतीय समीक्षकों ने 'साइड हीरोइन' (पताका नायिका) की परिकल्पना नहीं की है, किन्तु आज का समीक्षक इसे 'साइड हीरोइन' माने बिना नहीं रह सकता।

अनिन्द्यमुन्दरी

इस पोडणी वाला मलयसुन्दरी की शरीर-सम्पदा में एक निराला ही आकर्षण

है।^{५५} इसके अशोकवृक्ष के नवीन किसलय के समान कोमल तलवां वाले चरणकमल, कुकुम-राग के समान गुनहरी और मुडौल टांगे, गोल-गोल जार्जि, उदर पर उभरी हुई तीन सलवटे, गहरी नाभि, उन्नत उरोज, शरद के समान गर्दन, नाँद के समान चम-चमाता हुआ और कमल के समान महकता हुआ मुग्धा, नट कोपल के समान गुलाबी होठ, नुकीले-चमकीले और घने दाँत, नुकीली नाक, शोख आँखें, चञ्चल भोंठ, कोमल-कान्त कपोल, मुक्तानिर्मित कुन्दपुष्पो से अलकृत कान, तिलक से विभूषित जलाट तथा लहराते हुए काले केशो को देखकर युवराज समरकेतु जैमा वीर और मयमी युवक भी अपने होश-हवाश खो बैठता है। जब राजकुमार हरिवाहन से इनकी मुलाकात होती है, तब यह तापसी वेश-भूषा में थी, लेकिन फिर भी इसके नयनानन्ददायी अद्भूत शरीर-सौन्दर्य को देखकर वही भी थोड़ी देर के लिए ठगा-सा रह गया था।^{५६}

कला-कुशल

राजकुमार हरिवाहन को अपनी प्रणयकथा सुनाते समय यह स्वयं बताती है कि यह उन सभी ललितकलाओं में प्रवीण है, जो राजकुमारी के लिए उन्नत हैं।^{५७} नाट्य-नृत्य, गायन, वादन आदि सभी ललितकलाओं में यह पारङ्गत है। नृत्यकला में तो यह अपनी सानी नहीं रखती है, तभी तो इसके नृत्य की आकर्षक भाव-भङ्गिमाओं को देख कर विद्याधरराज विचित्रवीर्य भी प्रभावित हो जाते हैं।^{५८} भला यह क्यों न ऐसी हो, इसने नृत्यकला की शिक्षा अपनी माँ से जो ली थी, और वह माँ स्वयं विद्याधर-राज कुमारी जो थी।

आदर्श-प्रेमिका

यह युवराज समरकेतु की प्रेमपुजारिन है। इसका प्रेम उच्चकोटि का है। इसके लिए वह एक तरह से सपना ही था, जब इमने समरकेतु को पहिली बार देखा था और उसकी भोली-भाली प्यारी सूरत को देखकर यह उस पर कुर्बान हुई थी। फिर भी यह अपने उसी स्वप्न-प्रणय के धागे की रक्षा में मरना तो पसन्द करती है, किन्तु वज्रायुध के साथ विवाह करना इसे कतई पसन्द नहीं आया। जब अकस्मात् घुणाक्षर-न्याय से पहुँचा हुआ इसका वही स्वप्न-प्रणयी प्रत्यक्ष में इसके फाँसी के फन्दे को काटकर इसके जीवन की रक्षा करता है, तब तो यह अपने स्वप्नप्रेम की सचाई को पाकर गद्गद हो जाती है, और अपने प्रेमी को पूर्ण रूप से पाने के लिए तथा वज्रायुध में पिण्ड छुड़ाने के लिए राजमहल को छोड़कर छिपे तौर से जंगल की मुसीबतों का भी सामना करती है। अपने प्रेमी की कुशलता का समाचार जानने के लिए यह सदैव बेचैन रहती है। जब एक दिन इसे यह सुनने को मिलता है कि युवराज समरकेतु समरशूमि में मूर्च्छित हो गया, तो यह उसके निधन की कल्पना से तडप उठती है। समुद्र में डूब मरने को भागती है। किन्तु वृद्ध दासी तरङ्गनेखा को पीछे से पास आती हुई देखकर यह समुद्र में तो नहीं कूद पाती, पर अवश्य ही मरने के विचार से जहरीले पेड़ के फल को खा लेती है और बेहोश हो जाती है। जब होश आता है तो अपने आपको अदृष्टपार सरोवर में तैरते हुए विमान पर देखती

है। वहाँ भी इसे अपने प्रेमी की मृत्यु का सदमा बना रहता है और फिर डूबने को तैयार होती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि इसे अपने प्रेमी के बिना शरीर से जरा भी मोह नहीं है। जब इसे समरकेतु का लिखा पत्र उसी विमान में मिल जाता है तो उसकी मृत्यु-कल्पना छोड़कर उसके मिलन की आशा-निराशा में जोगिन बनकर मन्दिर में दिन विताने लगती है। अपने अल्प-परिचित प्रेमी के लिए इसकी यह इतनी बड़ी कुर्बानी, सचमुच साहित्यजगत् में चिरस्मरणीय रहेगी।^{५६}

वत्सल-हृदय

इसका हृदय वत्सलता का भी भाण्डार है। अपने उपवन के अणोक, सहकार, वकुल आदि वृक्षों से और हंस, मयूर, चकोर, शुक्रशावकादि पक्षियों से इसे बेहद प्यार है। अपने प्रेमी के वियोग से और वज्रायुध के वलात्कार की सम्भावना से यह जिस रात आत्मघात करने का विचार करती है, तो दिन में यह इन वृक्षों और पक्षियों से अन्तिम भेट करने जाती है।^{५७}

अतिथि-देवी

घर आए अपने अतिथि को यह देवता के समान सत्कृत करती है। स्वच्छ हृदय से और मुक्तकण्ठ से उसका स्वागत-सत्कार करती है, उसके साथ खुली बातचीत करती है, कोई दुराव-छिपाव नहीं रखती। फलस्वरूप हम इसके हृदय की निर्मलता की सराहना किए बिना नहीं रह सकते। जब राह भूलता और भटकता हुआ अपरिचित और तरुण राजकुमार हरिवाहन इसके आश्रम पर पहुँचता है तो यह उसका निर्विकार एव हार्दिक स्वागत करती है। उसके नहाने-धोने, खाने-पीने, सोने आदि की समुचित व्यवस्था करके अपने हृदय की उदारता का पूर्ण परिचय देती है।^{५८}

सखी-प्रेम

अपनी सहेलियों से इसे बहुत मुहब्बत है। उन्हें अपनी सगी बहिन के समान मानती है। बन्धुसुन्दरी के लिए इसके दिल में अथाह आत्मीयता है। उससे यद् अपना प्रणय-रहस्य भी नहीं छिपाती है। तिलकमञ्जरी तो रिश्ते में इसकी मौमेरी बहिन ही होती है, फिर उसके लिए इसके दिल में प्रेम के सागर का उमडना स्वाभाविक ही है। यह उसके प्रणय-व्यापार में भी पूरी-पूरी सहायता करती है, सब प्रकार से उसके कल्याण की ही कामना करती है। यह चतुरिका से भी कोमल व्यवहार करती है, जबकि वह इसकी सेविका है।

धार्मिक एव चिन्तनशील

यह स्वभाव से ही धार्मिक है। इसीलिए पञ्चशैल नामक द्वीप में अपने को अपहृत जानकर भी मन्दिर में भगवान् जिनेन्द्र के मङ्गलाभिषेक में सम्मिलित होती है। तीर्थङ्कर भगवान् महावीर जिनेन्द्र के दर्शन बड़े भक्तिभाव से करती है, और वैताड्य

पर्वत पर अदृष्टपार सरोवर के तटवर्ती जैन-मन्दिर में तो यह अपना शेष जीवन ही विताने लगती है। इसका तप पूत शरीर सबके लिए आदरणीय हो जाता है। इसकी चिन्तनशीलता में वैदुष्य का पुट रहता है। प्रथम दर्शन में ममरकेतु को पति के रूप में स्वीकार करने के लिए इसके मन ने काफी गम्भीरता के साथ विचार किया है।^{६३} उम्र समय के इसके प्रौढ विचारों से कोई भी प्रणय-कामा तरुणी शिंशा ग्रहण कर सकती है। जब इसके पिता को मजबूर होकर वज्रायुध के साथ इसके विवाह को मंजूर करना पड़ता है, तो पहिले तो यह खीझती है, पर बाद में तुरन्त ही परिस्थिति को समझ जाती है।^{६४} अदृष्टपार सरोवर के किनारे जैन-मन्दिर में अकेली रहते-रहते तो यह दृढनी चिन्तनशील हो गई है कि इसे ससार की निस्सारता, सुखो की नीरसता, भाग्य की परिवर्तनशीलता, विधि के विधान की प्रबलता, समय की विचित्रता और प्राणियों की विवशता आदि का गहरा अनुभव हो गया है।^{६५}

इतना ही नहीं, बल्कि शिष्टता, शालीनता, धीरता, परोपकारपरायणता आदि स्पृहणीय गुणों का भी इसमें भरपूर निवास है। अपने इन्हीं सब गुणों के कारण यह पाठकों के मन पटल पर अपनी अमिट और दर्दिले छाप छोड़ जाती है।

मेघवाहन

यह भारत के सार्वभौम सम्राट् हैं। इनकी राजधानी अयोध्या नगरी है। यह समस्त गुणों के आगार है, चारों वर्णों और आश्रमों के रक्षक हैं, राग-द्वेष-लोभ-मोह आदि आन्तरिक तथा बाह्य शत्रुओं के निवारक हैं, राजनीति में निष्णात हैं, चारों विद्याओं में पारङ्गत हैं, यशस्वी और प्रतापी हैं, गुरुजनों के भक्त हैं, आचरण से धार्मिक हैं, स्वभाव से धीर और गम्भीर हैं, कीर्तिमान् हैं, प्रभावशाली हैं, पराक्रमी हैं, सुन्दर हैं, निरभिमानी हैं, सदाचारी हैं, प्रजावत्सल हैं, लक्ष्मी के प्रेमपात्र हैं; दानवीर हैं, न्यायप्रिय हैं, विद्वानों के प्रशंसक हैं, पर इस प्रकार अलग-अलग उनके गुणों को कहाँ तक गिनाऊँ; इसलिए मैं तो यह लिख देना उचित समझता हूँ कि यह सर्वगुणसम्पन्न हैं।^{६६} धनपाल ने एक स्थान पर एक वाक्य में इनके व्यक्तित्व पर संक्षेप में जो प्रकाश डाला है, वह उन्हीं के वाक्यों में इस प्रकार है—

यदुचित यौवनस्य, रुचित चित्तवृत्ते, आराधक विदग्धानाम्, अवाधक लोक-द्वयस्य, तदपरमप्यविकलतया विवेकस्य, स्थिरतया कुलाभिमानस्य, स्वभ्यस्ततया विनयस्य, भूयिष्ठतया च सत्त्ववृत्ते, यथा न धर्मं सीदति, यथा नार्थं क्षयं व्रजति, यथा न राजलक्ष्मीरुन्मनायते, यथा न कीर्तिर्मन्दायते, यथा न प्रतापो निर्वाति, यथा न गुणाः श्यामायन्ते, यथा न श्रुतमुपहस्यते, यथा न परिजनो विरज्यते, यथा न मित्रवर्गो ग्लायति, यथा न शत्रवस्तरलायन्ते तथा सर्वमन्वतिष्ठत् ।^{६६}

बाल्यकाल में ही राजपद प्राप्त करके इन्होंने समुद्रपर्यन्त पृथ्वी पर अपना एकच्छत्र साम्राज्य स्थापित करके सार्वभौम सम्राट् की पदवी प्राप्त कर ली है और शत्रुओं की ओर से निश्चिन्त होकर अपने सुयोग्य मन्त्रियों को साम्राज्य-भार सौंपकर जीवन के कोमल पक्ष में अपने मन को रमा लिया है।^{६७} बीच-बीच में खास-खास मौकों

पर राजकार्य भी देखा करते हैं। वैसे छिपे तौर से वेप बदलकर प्रजा में जाकर उसके सुख-दुःखो की जानकारी सदैव रखते हैं।^{६८}

जब युवावस्था के ढलने तक भी इनके कोई सन्तान नहीं होती, तो यह दुःखी रहने लगते हैं। रातों में नीद नहीं आती। यह आस्तिक भी प्रथम श्रेणी के हैं। अतएव तपस्या द्वारा सन्तान पाने की इच्छा से वन जाने को तैयार हो जाते हैं। अपनी पटरानी मदिरावती से बेहद प्यार करते हैं। उसे एकदम ठुकरा कर वन जाने को इनका जी नहीं चाहता है। ऋषि-मुनियों के परम भक्त हैं। उनकी बात पर भरोसा भी करते हैं। विद्या-धर मुनि के आने पर आसन छोड़ देते हैं, उठकर उनका हार्दिक स्वागत करते हैं। उनके ही कहने से वन जाने का इरादा छोड़कर घर ही में तप करने लगते हैं। उनके बताये हुए मन्त्र का जप बड़ी श्रद्धा से करते हैं।^{६९}

यह प्रत्युत्पन्नमति भी गजब के हैं। इनकी व्यावहारिक शिष्टता और शालीनता को देखकर इनकी निरभिमानीता का भी सहज ही अनुमान लग जाता है। शक्रावतार नामक जैनमन्दिर में ज्वलनप्रभ को देखकर यह तुरन्त ही उसके देवत्व को पहचान लेते हैं। उसका स्वागत भी बड़े अदब और कायदे से करते हैं। उसीके कहने से यह भी पता चलता है कि इनकी कीर्ति का वर्णन स्वर्ग में इन्द्र की सभा में भी बड़े आदर के साथ होता है। यह अयाचितव्रत हैं। इन्होंने जीवन में किसी भी वस्तु के लिए कभी भी किसी के सामने अपना हाथ नहीं फैलाया है। इसीलिए ज्वलनप्रभ को भी इन्हें अपना हार देने के लिए इनकी काफी मिन्नत करनी पड़ी है।^{७०}

यह नितान्त निर्भीक और वीर हैं। वेताल के अट्टहास और उसकी भयकर आकृति से यह जरा भी विचलित नहीं होते हैं। अपने वचन को पूरा करने के लिए यह प्राणों की भी वाजी लगा देते हैं। पाठकों को याद होगा कि उसी वेताल की याचना पर यह अपना सिर काटने लगते हैं।^{७१} यह सपनों पर भी भरोसा करते हैं। मदिरावती जब इन्हें अपना सपना सुनाती है तो यह उसे उस सपने का फल 'पुत्र-प्राप्ति' बताते हैं, जो शत प्रतिशत सही निकलता है।^{७२}

यह एक सफल एव भावुक पिता भी हैं। बड़ी धूमधाम से महीने भर तक पुत्र-जन्मोत्सव मनाते हैं। ज्योतिषशास्त्रानुसार पुत्र के सस्कार कराते हैं। इस अवसर पर इनकी उदारता पराकाष्ठा पर पहुँच जाती है। पुत्र की उत्तम शिक्षा-दीक्षा का प्रबन्ध करते हैं और उसके लिए सुयोग्य सहचर की भी खोज कराते हैं।^{७३}

यह गुणों के प्रणसक हैं और मनुष्यरत्न के सच्चे पारखी हैं। युवराज समरकेतु के वीरतापूर्ण कार्यकलाप को सुनकर बहुत प्रसन्न होते हैं। उसे अपने पुत्र हरिवाहन का मुख्य सहचर बना लेते हैं और स्वयं भी उसे पुत्र के समान ही मानकर प्यार करते हैं। यहाँ तक कि उसे अपने साम्राज्य का भी भाग दे देते हैं।^{७४} इस प्रकार संक्षेप में हम कह सकते हैं कि सम्राट्-मेघवाहन का व्यक्तित्व सब प्रकार से परिपूर्ण एव ऐश्वर्य सम्पन्न है तथा प्राचीन भारत के गौरवपूर्ण सम्राटों की याद दिलाता है।

मदिरावती

यह सम्राट्-मेघवाहन का प्रियतमा पटरानी है। इसका हृदय सरल और विशाल

है, और साथ ही साथ इसीके कपोलो जैसा कोमल एव स्वच्छ भी है। इसके स्वभाव एव आचरण मे जरा भी छल-प्रपच नहीं है। इसकी शारीरिक सुन्दरता का वर्णन करते हुए धनपाल ने लिखा है—

उसके नितम्ब भरे हुए थे, कमर पतली थी, कन्धे कुछ-कुछ झुके हुए थे; उरोज उभरे हुए थे, केश घने थे, गाल स्वच्छ (गुलाबी) थे, भीहे सुन्दर थी, आँखें भोलीभाली थी, मुस्कान शर्मीली थी, चाल मतवाली थी, वाते मीठी थी, और शोभा निराली थी।^{१५} अपने इसी शील-सौन्दर्य के आधार पर यह मेघवाहन की हृदयेष्वरी बन जाती है।

इसे अपने पति मेघवाहन से असीम स्नेह है। यह हमेशा उनके साथ ही रहकर पसन्द करती है। जब वह पुत्रप्राप्ति के लिए तपस्या करने बन जाने की बात कहते हैं तो इसका दिल बैठने लगता है। यह उनके साथ बन जाने का आग्रह करती है। उनके वियोग की कल्पना मे फफक-फफक कर रोने लगती है। अपने पति के समान यह भी आस्तिक और धार्मिक है। ऋषि-मुनियों के वचनों मे इसे भी पूरा-पूरा विश्वास है। विद्याधर मुनि के स्वागत मे यह सम्राट् का साथ देती है, उनके लिए आसन स्वयं लाती है, और उनके आदेश से सम्राट् के तपस्या काल मे पूरी तीर मे ब्रह्मचर्यव्रत का पालन करती है।^{१६}

यह बड़ी दयालु है, साथ ही वत्सला भी। अपने पुत्र हरिवाहन को ही नहीं, बल्कि युवराज समरकेतु को भी यह माँ का प्यार देती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि मदिरावती का व्यक्तित्व पूरी तरह से भारतीय सम्राज्ञी की गरिमा के अनुरूप है।

नज्रायुध

यह सम्राट् मेघवाहन की चतुरगिणी सेना का प्रधान सेनापति है। यह अपने पद के अनुरूप ही प्रचण्डशक्तिसम्पन्न है, और अपने नाम के अनुरूप ही अमोघ अस्त्र वाला भी है। दक्षिणापथ के सामन्तो पर पुनर्विजय पाने के लिए सम्राट् मेघवाहन इसे बड़े आत्मविश्वास के साथ भेजते है। काचीनरेश कुमुमगेखर भी इसके साथ लगातार कई दिनों के भीषण युद्ध के पश्चात् इसकी अजय्य एव दुर्घर्षा शूरता को देखकर आतंकित हो उठते है। युद्ध का इसे शौक सा हो गया है, तभी तो काचरत और काण्डरत नामक अपने अश्वारोहियों से अनानक हमले की खबर सुनकर इसे बेहद खुशी होती है और बड़े इत्मीनान तथा उत्साह से मुकाबिले के लिए चल देता है।

यह उत्तमकोटि का धनुर्धर योद्धा है। युवराज समरकेतु के साथ वाणयुद्ध मे इसका कौशल प्रकट होता है। समरकेतु जैसा अद्वितीय धनुर्धर भी इसकी तारीफ करता है। यह ईमानदार वीर है। वीरो का प्रणसक भी है। युद्धभूमि मे मरे हुए सैनिको को अश्रुपूर्ण तिलाजलि देकर उनके प्रति आदर प्रकट करता है। घायलो की औपधि के लिए समुचित व्यवस्था करके अपनी सहृदयता प्रकट करता है। समरकेतु की जिसके साथ इस का युद्ध हुआ था, वीरता से प्रभावित होकर यह उसका खुले दिल से सम्मान करता है। दैवी-प्रभाव से उत्पन्न हुई बेहोशी मे उसकी रक्षा भी करता है। यह सब इसकी शूरता के आदर्श का परिचायक है।^{१७}

यह मनोरजनप्रिय भी है। काचीनगरी में वसन्तोत्सव के अवसर पर यह अपनी छावनी में दोस्तों के साथ प्रमदाओं से वासन्ती गीत सुनता है। मलयसुन्दरी की आत्मकथा से यह भी पता लगता है कि यह पदलोलुप भी अब्बल दर्जे का है। किसी ज्योतिषी द्वारा यह जानकर कि 'मलयसुन्दरी से विवाह करने वाले व्यक्ति को सम्पूर्ण विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् की सरक्षकता में सम्पूर्ण पृथ्वी का आधिपत्य प्राप्त होगा,' यह काचीनरेश को इस बात के लिए मजबूर करता है कि वह इसके साथ अपनी कन्या मलयसुन्दरी का विवाह करे, अन्यथा वह उनके राज्य को बरबाद कर देगा। ओह! कितने दुःख की बात है कि यह अपनी सैन्य-शक्ति के सहारे मलयसुन्दरी को अपनी पत्नी बनाना चाहता है, जबकि वह किसी और से ही मुहब्बत करती है, और इसे फूटी आँख से भी नहीं देखना चाहती। इसी के भय से मलयसुन्दरी को दर-दर की ठोकरें खानी पड़ती हैं।^{५८} उस समय इसका आचरण एक पदलोलुप खलनायक^{५९} जैसा प्रतीत होता है। अपनी इस महत्वाकांक्षा को यह सम्राट् मेघवाहन से छिपाता भी है, जो इसके चरित्र की सबसे बड़ी दुर्बलता है। इस प्रकार मैं देखता हूँ कि धनपाल ने वज्रायुध में मानवसुलभ गुण-दोषों का सम्मिश्रण करके उसके चरित्र को पर्याप्त स्वाभाविकता प्रदान की है।

चन्द्रकेतु

यह सिंहलद्वीप के राजा है। युवराज समरकेतु जो पताकानायक है, के पिता है। यह बड़े ही शूरवीर और प्रतापी है। अपने शौर्य से इन्होंने समुद्र के अन्यद्वीपों के सामन्तों को भी अपने अधीन कर लिया है। इनकी नौ-सेना बहुत ही विशाल है, और साथ-साथ शक्तिशालिनी भी खूब है। इन्हें अपने पुत्र के बाहुबल पर पूरा-पूरा भरोसा है, जो ठीक भी है। उसे दुष्ट सामन्तों के दमन के लिए नौसेना सहित भेज देते हैं।

यह विपत्तिग्रस्तों की सहायता भी करते हैं। काचीनरेश की याचना पर यह अपने पुत्र समरकेतु को उनकी सहायता के लिए भेज देते हैं।^{६०} इनका व्यक्तित्व सर्वतन्त्र-स्वतन्त्र है। समाज के उपेक्षित और होनहार युवकों को यह सहारा देते हैं, उन्हें प्रेम से अपनाते हैं। तारक के अन्तर्जातीय प्रेमविवाह को यह मान्यता दे देते हैं, साथ ही उसे जीविका भी देते हैं।^{६१} मलयसुन्दरी के साथ अपने पुत्र समरकेतु के विवाह से इन्हें हार्दिक प्रसन्नता होती है। अपने पुत्र के मित्र हरिवाहन का बड़े प्रेम और आदर के साथ स्वागत करते हैं।^{६२} उपन्यास के गौण एव अप्रत्यक्ष पात्र होने के बावजूद भी इनके चरित्र में आकर्षण है।

तारक

यह मल्लाहों का सरदार है। वैसे यह स्वर्णद्वीप के मणिपुर नामक नगर का निवासी है, वणिक् जाति में उत्पन्न हुआ है, इसके पिता का नाम वैश्रवण और माता का नाम वसुदत्ता है। आरम्भ में पढ-लिखकर यह अपना पैतृक व्यवसाय 'व्यापार' करता है। सयोगवण एक मल्लाह की खूबसूरत लड़की इसके सौन्दर्य पर फिदा हो जाती है। यह उसके प्यार को अपना लेता है। इसकी जाति के लोग जब इस अन्तर्जातीय प्रेमविवाह

को स्वीकार नहीं करते, तो यह मल्लाह बन जाता है।^{५३} यह बहुत ही सच्चा, सुन्दर, साहसी, ईमानदार और वफादार युवक है। प्यार के लिए यह झूठे जातिबन्धन को तोड़ देता है। मल्लाह की लडकी की मुहब्बत में सच्चाई देखकर यह उसे निष्कपट भाव से अपनी प्रिय पत्नी बना लेता है और उसे कभी भी धोखा नहीं देता है। इसके इन्हीं दृढ़ गुणों के कारण राजा चन्द्रकेतु भी प्रभावित होते हैं और इसे सभी मल्लाहों का सरदार बना देते हैं। यह परिश्रमी और बुद्धिमान् भी खूब है। अपने पद के अनुरूप यह थोड़े ही दिनों में नौ-संचालन की अद्भुत योग्यता प्राप्त कर लेता है।^{५४}

इसे इसकी स्वामिभक्ति और योग्यता के आधार पर ही युवराज समरकेतु की नौका का कर्णधार बनाया जाता है। अपने कर्त्तव्य का निवाह करने में यह जरा भी पीछे नहीं हटता है। अथाह समुद्र की छाती पर यह उसकी सदैव देखभाल करता है।^{५५} उसकी रक्षा के लिए समुद्र में भी कूद पड़ता है।^{५६} अपनी बुद्धिमत्तापूर्ण बात को नम्रतापूर्वक कहकर समरकेतु की आज्ञा की प्रतीक्षा करना, इसकी प्रमुख विशेषता है। युवराज समरकेतु का नर्म सचिव बनकर यह मलयसुन्दरी की प्राप्ति में भी उसकी सहायता करता है।^{५७} यह शब्द के श्लिष्ट अर्थ को भी पकड़ने में माहिर है। मलयसुन्दरी के मुँह से निकले हुए 'काची' शब्द के—करधनी और काची नगरी दोनों अर्थों की ओर यही युवराज समरकेतु का ध्यान आकृष्ट करता है।^{५८}

इसमें जरा भी सन्देह नहीं है कि तारक इस उपन्यास का एक जीवन्ती पात्र है, जो अपने समाजवादी विचारों का धनी है और जाति-पाति का कायल न होकर सच्चे प्यार का पोषक है।

कमलगुप्त

यह कर्लिंग देश का राजकुमार है। हरिवाहन के साथ दोस्त के रूप में अयोध्या में रहता है। यह भी अच्छा-खासा पढा-लिखा समझदार युवक है। बोलने में बहुत तेज है। दुनियादारी खूब समझता है। इसकी इच्छा रहती है कि हरिवाहन इसे ही सर्वाधिक महत्त्व दे, किन्तु ऐसा होता नहीं है। समरकेतु पर हरिवाहन के अनन्य प्रेम को देखकर यह थोड़ा खिन्ना-खिन्ना-सा रहता है। इसीलिए मत्तकोकिल नामक उद्यान में रोमांटिक कविता को सुनकर जब समरकेतु काफी अनमना हो जाता है और इसी कारण से हरिवाहन की काव्यबोधप्रतिभा की प्रशंसा नहीं कर पाता है तो कमलगुप्त मौका पाकर समरकेतु की खिल्ली उड़ाने में नहीं चूकता। यह 'खाओ, पियो और मस्त रहो' के सिद्धान्त को मानने वाला है। समरकेतु का उपहास करते समय इसने अपनी इस जीवन-मीमांसा की ओर इशारा भी किया है। इसे विधि के दुःखद एव निरकुश विधान पर भी बहुत आक्रोश रहता है। मजाक ही मजाक में मञ्जीर नामक सेवक को राजसेवा से दुःखी बताने पर यह अप्रत्यक्ष रूप से राजसेवा पर भी छीटा-कसी कर देता है।^{५९}

राजकुमार हरिवाहन से इसे भी दिली मुहब्बत है। उसके वियोग में यह भी प्राण त्यागने का विचार करने लगता है। कुछ दिनों बाद इसे युवराज समरकेतु के दिल में हरिवाहन के लिए उमड़ते हुए प्यार के अथाह सागर का भी पता चल जाता है। अतः

उसके प्रति भी यह सच्ची सहानुभूति रखने लगता है। इसीलिए हरिवाहन के पत्र को शीघ्र ही उसके पास पहुँचाता है ताकि वह राजकुमार के वियोग में अपने लिए कुछ अनिष्ट न कर बैठे,^{६०} और प्रत्युत्तर में हरिवाहन को भी समरकेतु की व्याकुलता की सूचना भेज देता है।^{६१} राजकुमार हरिवाहन की नजरों में समरकेतु के बाद यही महत्त्वपूर्ण है। इसीलिए वह जब हाथी को पकड़ने जाते हैं तो समरकेतु को अपने साथ ले लेते हैं और कमलगुप्त को छावनी का भार सौंप जाते हैं। वैताढ्य पर्वत से जो पत्र भेजते हैं उसमें पहले समरकेतु को और बाद में इसी को सम्बोधित करके सन्देश भेजते हैं।^{६२} यह सदैव कुमार हरिवाहन का कृपापात्र बना रहता है। इसके विषय में यह कह देना मैं बहुत आवश्यक समझता हूँ कि कुमार हरिवाहन का साथी होने के बावजूद भी यह पाठकों के दिल को जीतने में असमर्थ ही रहता है, क्योंकि इसके चरित्र में कहीं-कहीं विवशता की गन्ध मिल जाती है।

सुमशे र

यह काची देश के राजा है। सारे दक्षिण भारत में इनकी कीर्तिकौमुदी फैली रहती है। इनकी राजधानी काची नगरी में है। यह बड़े ही प्रतापी और नीतिनिपुण है। मलयसुन्दरी, जो पताका नायिका है, के पिता है।^{६३}

विपत्ति में धीरज से काम लेते हैं और आवश्यकता पड़ने पर अपने मित्र राजाओं की सहायता भी लेते हैं। युद्धकाल में अपनी वचत और शत्रु की असुविधा के लिए यह अच्छी-खासी योजना जानते हैं। इसी आधार पर वज्रायुध से भी यह बड़ी धीरता के साथ सैन्य-बल के कम होने के बावजूद भी लगातार कई दिनों तक टक्कर लेते हैं और इसी बीच सिंहलनरेश आदि अपने मित्र राजाओं से सहायता पाने की व्यवस्था कर लेते हैं।^{६४}

यह अतीव प्रजावत्सल है। युद्ध में जब यह वज्रायुध से हारने लगते हैं तो राज्य की खुशहाली के लिए अपनी दुलारी बेटी मलयसुन्दरी का विवाह उसके साथ करने को राजी हो जाते हैं, ताकि वह उनकी प्रजा को तबाह न करे। किन्तु जब इन्हें मलयसुन्दरी की प्रणयकथा और मार्मिक व्यथा का पता लगता है तो इनका सन्तान-प्रेम भी उमड़ आता है, और यह मलयसुन्दरी से क्षमा माँगते हैं। साथ ही बड़ी चतुरता के साथ मलयसुन्दरी को सुदूर प्रशान्तवैर नामक आश्रम में छिपे तौर से रातों-रात भेज देते हैं तथा वज्रायुध को अन्य प्रलोभन द्वारा प्रसन्न करने की योजना बना लेते हैं। यहाँ इनके प्रजा-प्रेम और सन्तान-प्रेम का सच्चा और स्वाभाविक रूप देखने को मिलता है।^{६५}

महात्माओं में भी यह श्रद्धा रखते हैं। उनके आदेश को अक्षरशः पालते हैं। प्रशान्तवैर आश्रम के कुलपति के यह परमभक्त हैं। उनके दर्शनार्थ जाया करते हैं। उनके कहने से ही गन्धर्वदत्ता, जो उनके आश्रम में पल रही थी, के साथ शादी कर लेते हैं और उसे पटरानी बना लेते हैं।^{६६}

इनकी जो सबसे बड़ी और आधुनिकतम विशेषता है वह यह है कि यह अपनी सन्तान पर अपने विचारों को जबरदस्ती थोपते नहीं हैं। प्रेम की बेल को चन्द स्वार्थों के

कारण उखाड़ फेंकना इन्हे कतई पसन्द नहीं है। इसीलिए इन्होंने मलयसुन्दरी को वज्रायुध के साथ विवाह करने लिए विवश नहीं किया। मैं तो कहता हूँ कि व्यर्थ में अपनी मिथ्या प्रतिष्ठा की बात कह कर सन्तान को अप्रिय व्यक्ति के साथ विवश करने के लिए मजबूर करने वाले आज के पितृजनो को कुसुमशेखर से अवश्य ही शिक्षा लेनी चाहिए।

गन्धर्वदत्ता

यह काचीनरेश कुसुमशेखर की पटरानी है और मलयसुन्दरी की माँ है। इसकी जीवनरेखा की वक्रताएँ पाठको के हृदयसरोवर में उत्सुकता की उत्ताल लहरियाँ उत्पन्न करने में अतीव सशक्त हैं। विचित्रवीर्य और मलयसुन्दरी के सवाद से तथा चित्रलेखा और पत्रलेखा की बातचीत से इसके आरम्भिक जीवन पर प्रकाश पड़ता है वह कुछ इस प्रकार है—

यह सुवेलगिरि निवासी विद्याधर चक्रवर्ती विचित्रवीर्य की छोटी कन्या है, पर है विचारो दुर्भाग्य की मारी। बचपन में जब यह दस वर्ष की थी, तो इसे इनके नाना (मातामह) अपने घर लीवा ले गए थे। वहाँ उनके शत्रु ने उन पर रात में अचानक हमला कर दिया था, जिसे वह सम्हाल नहीं सके थे, और सब कुछ नष्ट हो गया था। उस समय यह भय से काँप रही थी। समरकेलि नामक एक हितैषी विद्याधर ने इसे इसके पिता के पास पहुँचाना चाहा, पर बेचारा वह भी काफी घायल हो चुका था, इसलिए वह प्रशान्त-वैर आश्रम तक ही आ सका और इसे वहाँ के कुलपति की देखरेख में सौंपकर सदा के लिए सो गया। वहाँ के कुलपति ने इसे पुत्री की तरह पाला और जब विवाह योग्य हुई, तो उन्होंने इसे काचीनरेश कुसुमशेखर की पत्नी बनाकर उन्हें सौंप दिया। काचीनरेश ने इसे अपनी पटरानी बना लिया।^{९७} विचित्रवीर्य को अपनी पुत्री का पता तब लगा जब उसकी भेट मलयसुन्दरी से हुई।^{९८}

विचित्रवीर्य और मलयसुन्दरी के सवाद से ही गन्धर्वदत्ता के गुणों का पता लगता है। सौन्दर्य में यह अनुपम है।^{९९} मलयसुन्दरी के शब्दों में यह न अधिक छोटी और न अधिक बड़ी, खिले हुए चमेली के फूलों के समान गोरी और आयु में लगभग ३२ वर्ष की है। यह नृत्यकला में अद्वितीय है। मलयसुन्दरी की सर्वोत्तम नृत्यनैपुणी का श्रेय इसी को है।

अपने माता-पिता के लिए इसके दिल में अगाध ममता है। उनको देखने के लिए यह हमेशा छटपटाती रहती है। साधु-सन्तो से भी यह उन्हीं के पुनर्मिलन के विषय में पूछती है।^{१००} यह अपने पति की हृदय से भक्त है। उनकी इच्छा के विपरीत यह कुछ भी कहना और करना अच्छा नहीं समझती। इसीलिए मलयसुन्दरी के, वज्रायुध के साथ, विवाह के प्रसंग में यह अपने पति की इच्छा के विरुद्ध निर्णय नहीं दे पाती है।^{१०१} अपनी पुत्री के लिए इसकी ममता का पता तब लगता है तब यह समरकेतु की प्रतीक्षा में महल की छत पर खड़ी रहती है।^{१०२} इस प्रकार सक्षेप में अप्रत्यक्ष होने के बावजूद भी गन्धर्वदत्ता का चरित्र पाठको के मन को रजित करने में काफी सफल हुआ है।

च सेन

यह वैताढ्य पर्वत के दक्षिणी भाग पर निवास करने वाले समस्त विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् है। इनकी राजधानी रथनूपुरचक्रवाल नामक नगर में है। यह बड़े ही प्रतापी, नीतिज्ञ, धार्मिक और शरणागतवत्सल है। यह तिलकमञ्जरी, जो कथानायिका है, के पिता है। इन्हें अपनी पुत्री से बहुत प्यार है। उसे सुयोग्य बनाने में यह कोई कसर नहीं रखते। अपने समस्त ऐश्वर्य की उसे ही उत्तराधिकारिणी बना देते हैं। यह उस जमाने में भी रूढिवादी नहीं है।^{१०३} अपनी पुत्री को घूमने की खुली छूट दे देते हैं और उसके द्वारा वरण किए गए हरिवाहन को अपना जामाता सहर्ष स्वीकार कर लेते हैं। जब उनकी पुत्री हरिवाहन को ढूँढने में असमर्थ होकर अदृष्टपारसरोवर में डूब मरना चाहती है तो यह उसे धीरज बँधाते हैं और मरने से रोकते हैं। साथ ही हरिवाहन की खोज में छ माह की अवधि देकर ऐसे विद्याधरो को भेजते हैं जो पहाड़ों के चप्पे-चप्पे से परिचित होते हैं।^{१०४}

यह बहुत ही बुद्धिमान् है। छ माह की अवधि देने में उनके दो विचार हो सकते हैं। पहला तो यह है कि इतने दिनों में हरिवाहन को ढूँढ ही लिया जाएगा, और दूसरा यह कि इतने दिनों के बाद, हरिवाहन के न मिलने पर उसके लिए, तिलकमञ्जरी के दिल में आत्महत्या करने का विचार धूमिल पड़ जाएगा। हरिवाहन के मिलने पर इन्हें अपार हर्ष होता है। इस खुशी में यह शानदार जलसा मनाते हैं। अपने सेवकों द्वारा हरिवाहन के पास उपहार भेजते हैं और एक दिन शुभ मुहूर्त्त में बड़ी धूमधाम से तिलकमञ्जरी का विवाह हरिवाहन के साथ कर देते हैं, दहेज में अपना सर्वस्व दे देते हैं।^{१०५} इस प्रकार हम देखते हैं कि चक्रसेन का चरित्र इकलौती और दुलारी पुत्री के सहृदय और उदार पिता का आदर्श चरित्र है।

पत्रले ।

यह विचित्रवीर्य की बड़ी पुत्री है, चक्रसेन की पटरानी है और तिलकमञ्जरी की माँ है। पुरुषों के प्रति अपनी बेटी की घृणा और विवाह न करने की जिद्द को देखकर यह बहुत चिन्तित रहती है। अपनी बेटी भावीपति की जानकारी के लिए मन्त्र द्वारा सपनों की देवी को खुश करती है और जब इसे सपने में यह बताया जाता है कि तुम्हारी बेटी का पति घरती पर रहने वाला कोई राजकुमार होगा तो यह अपनी सहेली चित्रलेखा द्वारा सभी सुन्दर राजकुमारों के चित्र इस आशा से बनवाती है कि शायद कभी किसी राजकुमार पर तिलकमञ्जरी की निगाह जम जाए।^{१०६}

इसे पितृकुल से भी काफी लगाव है। चित्रलेखा के मुँह से मलयसुन्दरी का परिचय पाकर और अपनी छोटी बहिन गन्धर्वदत्ता की कुशलता जानकर इसे बेहद खुशी होती है। मलयसुन्दरी को घर ले जाने का आग्रह करती है, जब वह नहीं जाती तो उसके लिए वही सारी व्यवस्था करती रहती है।^{१०७}

जरा गहराई से देखा जाए तो पत्रलेखा के चरित्र में एक ऐसी माता के चरित्र

की झलक मिलेगी जो सन्तानवत्सला है और साथ-साथ स्नेहिला भी ।

विचित्रवीर्य

यह पत्रलेखा और गन्धर्वदत्ता का पिता है । यह भी विद्याधरों का चक्रवर्ती राजा है, और प्रतापी, पराक्रमी, धार्मिक और दयालु भी है ।^{१०८} दक्षिण में सुवेल पर्वत, जिसे त्रिकूटाचल भी कहते हैं, पर इसकी राजधानी है ।^{१०९} यह भगवान् महावीर जिनका परम भक्त है पचशैल नामक समुद्रीय द्वीप पर बने हुए जैन-मन्दिर में बड़े उत्साह के साथ पन्द्रह दिन तक उनका यात्राभिषेक-महोत्सव मनाता है ।^{११०} यह सन्तानवत्सल भी बहुत है । अपनी छोटी पुत्री गन्धर्वदत्ता के खो जाने का, लगभग २२ साल के बाद भी, इसे गहरा गम है । उसके इस गम का पता पाठक को तब पता लगता है जब पचशैल द्वीप पर अभिषेक-महोत्सव में इसकी भेट मलयसुन्दरी से होती है ।^{१११}

अपनी बड़ी पुत्री पत्रलेखा से भी इसे बहुत प्यार है । उसकी माँग पर यह हरिचन्दन नामक गगनगामी विमान भेज देता है । विद्याधरराज होने के नाते यह नृत्य-कला का भी कुशल पारखी है, तभी तो मलयसुन्दरी की नृत्यमुद्राओं की यह मुक्तकण्ठ से प्रशंसा करता है ।^{११२} बुद्धिमान् और समीक्ष्यकारी भी खूब है । मलयसुन्दरी का माता गन्धर्वदत्ता के विषय में चित्रलेखा द्वारा पूरी-पूरी तहकीकात कर लेने के बाद ही यह उसे निश्चित रूप से अपनी बेटी मानता है । बाद में तो मलयसुन्दरी का समरकेतु के साथ विवाह भी स्वयं बड़ी धूमधाम से सम्पन्न करता है ।^{११३} भगवान् महावीर के अभिषेक-महोत्सव में गुप्तरूप से अपहृत होकर आई हुई राजकुमारियों के साथ भी पितृ-तुल्य ही व्यवहार करता है । वास्तव में देखा जाए तो धनपाल ने विचित्रवीर्य को एक भावुक और सन्ततिवत्सल पिता के रूप में ही चित्रित करना चाहा है, और कहना होगा कि उन्हें इस चित्रण में पूर्ण सफलता मिली है ।

गन्धर्वक

यही वह व्यक्ति है जिसने विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी का स्वहस्तनिर्मित चित्र दिखाकर हरिवाहन को दीवाना बना दिया है ।^{११४} यह पत्रलेखा की प्रियसखी और दासी चित्रलेखा का होनहार पुत्र है ।^{११५} यह उत्तमकोटि का चित्रकार है । तिलकमञ्जरी का चित्र बनाकर इसने अपने चित्रकलाकौशल का प्रमाण भी प्रस्तुत किया है ।^{११६} हरिवाहन का भी एक सुन्दरतम चित्र बनाने के लिए अपना उत्साह प्रकट करता है । चित्र में व्यक्ति के विचारों की भी किस प्रकार सही-सही अभिव्यक्ति हो सकती है, इस बात का भी यह पूरा-पूरा ध्यान रखता है । तभी तो तिलकमञ्जरी के पुरुषविद्वेष की अभिव्यजना करने के लिए यह उचित होने के बावजूद भी उसके चित्र के साथ किसी तरह पुरुष के चित्र का अङ्कन नहीं करता है ।^{११७}

आयु तो इसकी लगभग १५ साल की है, किन्तु अपनी शारीरिक सुन्दरता के अनुरूप ही अपने शिष्ट और शालीन व्यवहार से सम्पर्क में आने वाले को प्रभावित किए बिना नहीं रहता । हरिवाहन और समरकेतु, दोनों ही, इस पर विशेष कृपालु हैं । यह

वफ़ादार भी अव्वल दर्जे का है। मलयसुन्दरी के विप-विकार को दूर करने के लिए पूरा-पूरा प्रयत्न करता है। गापवश तोता बन जाने के वावजूद भी यह उसके आश्रम में ही रहता है; हरिवाहन का पत्र छावनी तक पहुँचाता है, तथा वहाँ से कमलगुप्त का भेजा हुआ जवाब भी लाकर इन्हे देता है।^{११८}

तिलकमञ्जरी का यह सच्चा सेवक है। उसकी आज्ञा मानना और उसके लिए छिपे तीर से वर की तलाश करना, यह अपना कर्त्तव्य और धर्म समझता है। चित्रमाय को यही आज्ञा दे आता है कि इसकी अनुपस्थिति में वह हरिवाहन को रथनूपुरचक्रवाल तक अवग्य ही ले आए।^{११९} तिलकमञ्जरी के आत्मघात की निश्चित योजना से यह इतना दृखी हो जाता है कि उसके मरने के पूर्व स्वयं भी पहाड़ से गिरकर मरने के लिए चल देता है।^{१२०} यही खोये हुए हरिवाहन को पुनः समय पर तिलकमञ्जरी से मिलता है।^{१२१} इसके व्यवहार से मुझे तो यही प्रतीत होता है कि इसने तिलकमञ्जरी के छोटे भाई जैसा ही रोल अदा किया है। फलस्वरूप यह पाठको के दिल पर अपनी छाप छोड़ कर ही जाता है।

चित्रमाय

यह गन्धर्वक का साथी है और तिलकमञ्जरी का सेवक है। इसने हाल ही में 'बहुहृषिणी विद्या' को सिद्ध किया है, जिससे यह रूप बदलने में माहिर हो गया है।^{१२२} हाथी का रूप धारण करके हरिवाहन को यही तो उडा ले जाता है और पाठको को भुलावे में डाले रहता है।^{१२३} पुनः तिलकमञ्जरी की आज्ञा से यही उन्हे वापिस भी लाता है।^{१२४} हरिवाहन के अचानक गुम हो जाने पर यह उनकी खोज करने में भी भरसक कोशिश करता है।^{१२५} कुल मिलाकर यह एक आज्ञाकारी और विश्वासपात्र सेवक सिद्ध होता है।

मृगाङ्गले ।

हालाँकि यह कुछ ही घण्टों के लिए सामने आती है, पर उस थोड़े-से ही समय में यह अपने आकर्षक व्यक्तित्व से पाठको के दिल में अपनी जगह बना लेती है। यह नायिका की प्रमुख सखी है। इसीलिए अन्तःपुर में इसका सम्मान भी खूब है। इसके साथ अन्य तमाम परिचारिकाएँ भी रहा करती हैं, और साथ में वेत्रधारिणी, छत्रधारिणी तथा चामरधारिणी भी चला करती है।^{१२६}

तिलकमञ्जरी की खुशी के लिए यह सदैव प्रयत्नशील रहती है। उसकी कोमल और रोमाण्टिक भावनाओं को जानकर यह हरिवाहन की सेवा का पूरा-पूरा ख्याल रखती है। रास्ते की थकावट दूर करने के लिए उसके पैर धोती है। उसे खाना भी स्वयं बड़े प्यार और आदर से परोस कर खिलाती है। यह अपने लालित्यपूर्ण, मुक्त और शिष्ट व्यवहार में हरिवाहन को सदैव यह अहसास कराती रहती है कि तिलकमञ्जरी उसके प्रेमरस की प्यासी है।

यह बहुत ही फ्रैंक है। मलयसुन्दरी के आश्रम से चलते समय यह हरिवाहन को

हाथ पकड़ कर चलने के लिए मुस्कराती हुई खींचती है। रास्ते-भर अपनी मीठी-मीठी बातों से उसका मनोरजन करती रहती है।^{१२७} महल में उसके साथ चौसर भी खेलती है।^{१२८}

इस प्रकार मृगाङ्गलेखा अपनी सारी शक्ति लगाकर कुमार हरिवाहन को अपनी प्राणाधिक प्रिय सहेली तिलकमञ्जरी के प्रति आकृष्ट करती रहती है। यह एक प्रकार से अपनी भोली-भाली और शर्मीली सहेली का प्रतिनिधित्व-सा करती दीखती है।

बन्धुसुन्दरी

यह साइड हीरोइन (मलयसुन्दरी) की खास सहेली है। वचन से ही यह उसके साथ रही है, और ये दोनों एक-दूसरे को दिल से प्यार करती हैं। यह मनोविज्ञान की भी पण्डिता है। मलयसुन्दरी को देखते ही यह अन्दाज लगा लेती है कि रात में अवश्य ही कुछ असाधारण बात हुई है।^{१२९} यह उसके आत्मघात के विचार को भी ताड़ जाती है।^{१३०} यह एक ओर जहाँ आशावादिनी बनकर मलयसुन्दरी को धीरज बँधाती है और स्वप्न-प्रेमी के मिलन की आशा बँधाती है,^{१३१} वहीं दूसरी ओर बदली हुई परिस्थिति के अनुरूप वज्रायुध से विवाह करने की माता-पिता की आज्ञा को मानने के लिए उसे समझाती भी है।^{१३२} यह आदर्श से अधिक यथार्थ को महत्त्व देती है। जब देखती है कि मलयसुन्दरी का स्वप्न-प्रणय इतना प्रगाढ़ है कि वह उसकी रक्षा में मरने पर भी उतारू हो गई है और सुसयोग से उसका प्रेमी भी उसके सामने है तो यह उन दोनों का गन्धर्व-विवाह अपने हाथों ही सम्पन्न कर देती है। यहाँ उसके विश्वस्त सखी-स्नेह की पराकाष्ठा नजर आती है।^{१३३} यह नीति-निपुण और दूरदर्शिनी भी है। वज्रायुध के भय में यह समरकेतु को मलयसुन्दरी को लेकर रातों-रात सिंहलद्वीप चले जाने की सलाह देती है।^{१३४} यहाँ इसने सच्चे प्रेम की रक्षा के लिए समाज के नियमों की जजीर को तोड़ने की बात कहकर युवको को एक अच्छी-खासी नसीहत दी है।

मलयसुन्दरी के लिए इसके दिल में अथाह प्यार है। उसके अनिष्ट की आशंका मात्र से ही यह परेशान हो जाती है। जब यह उसे फाँसी के फन्दे पर झूलता हुआ देखती है तब तो इसके प्राण ही छटपटाने लगते हैं। उसे वचाने के लिए यह भरसक कोशिश करती है, रोती है, बिलखती है और देवी-देवताओं की भी मनौती करती है। उस समय की इसकी व्याकुलता को देखकर पाठको का हृदय पसीज उठता है।^{१३५}

यह व्यवहार-कुशल भी खूब है। जब समरकेतु से असली परिचय होता है तो यह बड़ी शिष्टता के साथ अपना भाव प्रकट करती है। उसके मिल जाने से इसे इतनी खुशी होती है कि यह उसे आनन्द-विभोर होकर अपने गले ही लगा लेती है। इसका यह व्यवहार भी इसकी मलयसुन्दरी के प्रति आत्मीयता एवं स्नेह का परिचायक है।^{१३६} अन्त में मलयसुन्दरी की माँ को सारा समाचार सुनाकर अपने हृदय की दृढ़ता का भी प्रमाण प्रस्तुत करती है।^{१३७} कुसुमशेखर भी इसके सखी-स्नेह की प्रशंसा किये बिना नहीं रह सके।^{१३८} समरकेतु के साथ मलयसुन्दरी के धूमधाम से विवाह की आशा में अन्त तक रहती है, जो सफल भी होती है।^{१३९} इस प्रकार यह सब कुछ देखने, सुनने और जानने के

पश्चात् मुझे यह कहने में जरा भी सकोच नहीं है कि बन्धुसुन्दरी का चरित्र एक आदर्श, प्रगतिशील और स्नेहिल सहेली का चरित्र है।

चित्रलेखा

यह गन्धर्वक की माँ है। तिलकमञ्जरी की धाय है। पत्रलेखा की अत्यधिक कृपापात्र है। उसीके महल में रहती भी है। बहुत ही स्वामिभक्ता है। चित्रकला में वेहद निपुण है। अपने पुत्र गन्धर्वक को चित्र बनाना यही सिखाती है। मेक-अप (भूपा-सज्जा) करने में अद्वितीय है। पचशैल द्वीप पर जैनमन्दिर में माङ्गलिक अभिषेक के अवसर पर मलयसुन्दरी आदि राजकुमारियों का मेक-अप यही करती है। तिलकमञ्जरी की शादी में यह उसका भी मेक-अप करती है। विचित्रवीर्य की भी यह कृपा एवं विश्वास की पात्र है। वह इसे ही गन्धर्वदत्ता की खोज का भार सौंपते हैं जिसे यह निभाती भी खूब है।^{१४०}

इसकी स्मरण शक्ति भी तेज है। मलयसुन्दरी को देखकर पहचान लेती है। उसके प्रति इसकी सहानुभूति भी प्रगाढ़ हो जाती है।^{१४१} मलयसुन्दरी का पत्रलेखा से यही परिचय कराती है।^{१४२} विचित्रवीर्य को समरकेतु के मिल जाने की सूचना, बड़े उत्साह के साथ, यही देने जाती है।^{१४३} इस प्रकार चित्रलेखा एक जीवन्त पात्र के रूप में आकर अपनी स्वामिभक्ति का आदर्श प्रस्तुत कर जाती है।

ज्वलनप्रभ

यह एक अतीव तेजस्वी वैमानिक है। अपने दोस्त सुमाली से बहुत प्यार करता है। उसे सकट में सुनकर वहाँ जाता है, और दूसरा जन्म सुधारने के लिए उसे उपदेश देता है। अपनी पत्नी प्रियगुसुन्दरी का तो यह क्रीतदास ही है। पुण्य क्षीण हो जाने पर चिन्तित हो जाता है। दूसरे जन्म में अच्छे पद को पाने के लिए तपस्या करता है। जिन-भगवान् का भक्त है। गुणों का प्रशंसक है। अयोध्या में शक्रावतार पर जैन-मन्दिर में दर्शन करने जाता है। मेघवाहन के व्यक्तित्व से प्रभावित होता है। यह आशावादी भी खूब है। दूसरे जन्म में भी अपनी पत्नी प्रियगुसुन्दरी का प्यार और कल्याण चाहता है। इसी उम्मीद में उसका हार मेघवाहन को सौंप देता है। यही हरिवाहन के रूप में जन्म लेता है। यह जन्म-जन्मान्तरो के प्रेम की एकरूपता का ज्वलन्त प्रतीक बनकर पाठकों को सच्चे प्यार की प्रेरणा दे जाता है।^{१४४}

'अन्य पात्र

यह कहना गलत न होगा कि 'तिलकमञ्जरी' में पात्रों की संख्या ३० से भी ऊपर चली गई है। ऊपर जिन पात्रों की चारित्रिक विशेषताओं का निरूपण किया जा चुका है, उनके अतिरिक्त विद्याधरमुनि, महोदर, तरङ्गलेखा, यक्षपालित, विजयवेग, अनङ्गरति, विक्रमबाहु, शाक्यबुद्धि, पवनगति, तपनवेग, विराध, मित्रधर, प्रतीहार, प्रतीहारियाँ आदि अन्य पात्र भी कथावस्तु की मञ्चटना में अपना-अपना स्थान रखते हैं। लेकिन व्यक्ति रूप से इन पात्रों में ऐसी कोई खास विशेषताएँ नहीं हैं जो विशेष रूप से

उल्लेखनीय हो। विद्याधरमुनि एक पहुँचे हुए सिद्ध महात्मा के रूप में हमारे सामने आते हैं। आकाश में उड़ना, भूत-भविष्य को जान लेना और सच्चा आशीर्वाद देना इनका सहज व्यापार है। महोदर एक यक्षसेनापति है। यह लक्ष्मी जी का परम कृपापात्र सेवक है। भयङ्कर वेताल बनकर मेघवाहन की परीक्षा यही लेता है। इसे देवस्थान की मर्यादा का बहुत ध्यान है। गन्धर्वक को जरा-सी भूल पर नाराज होकर शाप दे बैठता है। तरङ्गलेखा एक वफादार अर्धेड महिला है। प्रशान्तवैर आश्रम में मलयसुन्दरी की देख-भाल यही करती है। उसकी बेहोशी में यह बुरी तरह घबरा जाती है। यक्षपालित युवराज समरकेतु का नौसेनाध्यक्ष है। यह अतीव राजभक्त है। यह गुणों का प्रणसक है और साथ ही साथ प्रगतिशील भी है। समरकेतु को इस पर पूरा-पूरा भरोसा है, तभी तो इसकी सिफारिश पर वह तारक को अपनी नौका का संचालक बना लेता है। विजयवेग सेनापति वज्रायुध का परम कृपापात्र सेवक है। सम्राट् मेघवाहन द्वारा भेजी हुई दिव्य अँगूठी को उनकी अँगुली में जबरदस्ती पहनाकर यह उनकी प्राण-रक्षा करता है। समरकेतु और वज्रायुध के युद्ध का समाचार यही लाता है। यह एक सच्चा सेवक है। अनङ्गरति एक विद्याधर कुमार है। अपने चाचा शाक्यबुद्धि की योजना के अनुसार हरिवाहन को तपस्या में प्रवृत्त करता है। फलस्वरूप हरिवाहन को विक्रमबाहु का चक्रवर्ती साम्राज्य प्राप्त होता है। विक्रमबाहु विद्याधरों का चक्रवर्ती सम्राट् है। इसकी राजधानी गगनवल्लभ नगर में है। यह वैरागी हो जाता है और साम्राज्य छोड़ देता है। शाक्यबुद्धि विक्रमबाहु का प्रधान सचिव है। यह राजा और राज्य दोनों का ही भक्त है। विक्रमबाहु के विरक्त हो जाने पर उनके खानदान में किसी को सुयोग्य न देखकर हरिवाहन को उस योग्य बनाने के लिए योजना बनाता है। अनङ्गरति को भेजकर बड़ी चतुरता से हरिवाहन को तपस्या में प्रवृत्त करता है, ताकि वह देवी का वरदान पाकर विद्याधरों का चक्रवर्ती सम्राट् बनने की योग्यता प्राप्त कर सके, और होता भी ठीक ऐसा ही है। पवनगति आकाशचारी विद्याधर है। विचित्रवीर्य का सेवक है। पचर्शल द्वीप पर जैन-मन्दिर में माङ्गलिक अभिषेक के अवसर पर छिपे तौर से वहाँ उठाकर लाई गई देश की तमाम राजकुमारियों का परिचय यही देती है। तपनवेग भी एक वैसा ही विद्याधर है। विचित्रवीर्य का यह भी सेवक है। मलयसुन्दरी की तथा अन्य राजकुमारियों को मन्दिर की शोभा दिखाकर उन्हें छिपे तौर से यथास्थान पहुँचाने का भार इसे ही सौंपा जाता है। विराध, विक्रमबाहु का नर्मसचिव है। बाद में हरिवाहन का भी हो गया है। यह अन्योक्ति के माध्यम से अपनी बात कहने में खूब माहिर है।^{१५५} हरिवाहन को हम के माध्यम से चलने की याद दिलाता है। मित्रधर एक राजकुमार है। प्राग्ज्योतिषेश्वर, जो कामरूप देश के राजा है, का छोटा भाई है। हरिवाहन को खोजते समय समरकेतु को यह मिलता है। उसको अपने यहाँ लिवा ले जाता है। उसकी खातिरदारी भी करता है। इसे हरिवाहन से मुहब्बत है, तभी तो उनके आकस्मिक अपहरण की बात सुनकर दुःखी हो जाता है। इन सबके अलावा तमाम दास-दासियाँ और प्रतीहार-प्रतीहारियाँ भी कथा-तन्तु को आगे बढ़ाते हैं। किन्तु यह सब अपने आप में इतने महत्त्वपूर्ण नहीं हैं कि एक-एक करके इन सबकी विवेकताओं पर प्रकाश डाला जाए। ये तो बस अपने घिसे-पिटे

निर्धारित काम करते हुए ही नजर आते हैं।

सन्दर्भ

१. तिलकमञ्जरी, नि० सा० प्र०, पृ० ४१२
२. “कुमारोऽपि सतताभियुक्ततया गुरुणाम्, नियन्त्रणपरतया पितु, अविद्यमानतया दुर्विनीतसन्निधे, स्वाधीनतया सर्वांगमोपनिबन्धानाम्, कुशाग्रीयतया च निजबुद्धे अल्पेनैव कालेन तेषामभ्यन्तरोऽभवत् । अमुक्ताभियोगश्च दशभिरब्दैश्चतुर्दशापि विद्यास्थानानि सह सर्वाभिरुपविद्याभि विदाञ्चकार, कलाशास्त्र च निरवशेष विवेद । विशेषतश्चित्रकर्मणि वीणावाद्ये च प्रवीणता प्राप । भुजबल चास्य विस्मा-
पितसुरासुर केसरिकिशोरस्य इव सहज शारीरमभवत् ।” — वही, पृ० ७६
- ३ नेता विनीतो मधुरस्त्यागी दक्ष प्रियवद ।
रक्तलोक शुचिर्वाग्मी रुढवश स्थिरो युवा ॥
बुद्ध्युत्साहस्मृतिप्रज्ञाकलामानसमन्वित ।
शूरो दृढश्च तेजस्वी शास्त्रचक्षुश्च धार्मिक ॥
महासत्त्वोऽतिगम्भीरः क्षमावानविकत्थन ।
स्थिरो निगूढाहङ्कारो धीरोदात्तो दृढव्रत ।
—दशरूपक, द्वितीय प्रकाश, कारिका १ से २ तक तथा ४ का
उत्तरार्ध और ५ का पूर्वार्ध ।
- ४ ... यथास्थानमुपविष्टैश्च तै सह प्रस्तुतविचित्रकथालापस्य चित्रपदभङ्गसूचिता-
नेकसुन्दरोदारार्था प्रवृत्ता कथञ्चित् तस्य चित्रालङ्कारभूयिष्ठा काव्यगोष्ठी । तत्र
च पठ्यमानासु विद्वत्सभालब्धख्यातिषु प्रहेलिकाजातिषु, चिन्त्यमानेषु मन्दमति-
जनितनिर्वेदेषु प्रश्नोत्तरप्रभेदेषु... , विमृश्यमानेषु बाधानुपदसम्पादितोत्सेकेषु
बिन्दुमात्राक्षरच्युतकश्लोकेषु बन्दिपुत्र... हरिवाहनमवोचत् ।
—तिलकमञ्जरी, नि० सा० प्र०, पृ० १०८
- ५ अस्या च पठ्यमानायामवहिता सर्वे सभासदो बभूवु । परिभावयतामेव च तेषा
पाठसमकालमेव प्रज्ञाबलेन बुद्ध्वा कोशनाधिपतिमूनुरवदत्—सखे ! यत् तदासादित
त्वया तथाविध ताडीपत्रकम्, असावनङ्गलेखस्तावत् ... । —वही, पृ० १०६
- ६ तव राजहस ! हसीदर्शनमुदितस्य विस्मृतो नूनम् ।
सरसिजवनप्रवेशेन समयेऽपि विलम्बसे तेन ॥
श्रुत्वा च सुचिरमेतामवगतार्थो विहस्य हरिवाहनस्ता महाराजकन्यामवादीत्
—देवि ! देवज्ञवेदितस्य विद्याधर-राजधानी-पुरप्रवेशलग्नस्य समयानिलङ्घनश-
ङ्किभिः शाक्यबुद्धिपुरस्सरैः प्रवर्तितो बुद्धिसचिवैः विराधनामा नरेन्द्रनर्मसचिव एष
हसमिपेण मामितो गमनाय त्वरयति । —वही, पृ० २३२
- ७ ग्रहकवलनाद् भ्रष्टा लक्ष्मी किमृक्षपतेरिय
मथनचक्रितापक्रान्ताऽब्धेरुतामृतदेवता ।

गिरिशनयनोर्दचिर्दग्धान्मनोभवपादपाद्,
विदितमथवा जाता सुभूरिय नवकन्दली ॥ क ॥
जानीथ श्रुतशालिनौ खलु युवामावा प्रकृत्यर्जुनी,
त्रैलोक्ये वपुरीदृगन्ययुवते सम्भाव्यते किं क्वचित् ।
एतत्प्रष्टुमपास्तनीलनलिनश्रेणीविकासश्रिणी,
शङ्कोऽस्या समुपागते मृगदृश कर्णान्तिक लोचने ॥ ख ॥

—वही, पृ० २४८

८. दत्ते पत्र कृवलयततेरायत चक्षुरस्या,
कुम्भावेभौ कुचपरिकर पूर्वपक्षीकरोति ।
दन्तच्छेदच्छविमनुवदत्यच्छता गण्डभित्तेश्
चान्द्र बिम्ब द्युतिविलसितैर्दूपयत्यास्यलक्ष्मी ॥ क ॥
अस्या नेत्रयुगेन नीरजदलस्रग्दामदैर्घ्यद्रुहा
चञ्चत्पार्वणचन्द्रमण्डलरुचा वक्तारविन्देन च ।
स्वामालोक्य दृश रुच च विजिता तुल्य त्रपावाधितैर्
वद्धा निर्जनसञ्चरेषु कमलैर्मन्ये वनेषु स्थिति ॥ ख ॥

—वही, पृ० २५५-२५६

९ . केवल कुतूहलोत्पादनाय प्रधाननृपतीनामनवरततन्त्रीताडनाभ्यासलघुतरागु-
लिव्यापारेण सव्येतरपाणिना स्फुटतरास्फालितरत्नवीणस्तद्भवनिश्रवणनिश्चल-
निमीलितेक्षणानर्भकानपि विधेयाञ्चकार । —वही, पृ० १८३

१० दृष्ट्वा च तमदृष्टपूर्वचेष्टम्, उत्सृष्टविनयपक्षम्, अकालक्षेपविस्मृतसमस्तचिर-
कालाभ्यस्तशिक्षम्, अतिशयप्रवृद्धमदम् उद्दामकोपम्, उत्पन्नविस्मयः अतिचिर
तस्थौ, अवततार च कुतूहलेन त ग्रहीतुमश्वात् । पुन पुनरादिष्टपरिचारकचिरो-
पनीतवीण दन्तिन प्रति शनै शनै हृदचलत् । गत्वा च वञ्चितदृष्टिपातस्तरुलता-
गुल्मगहनान्तरेण तत्समीपमास्फालयामास वीणाम् । उच्चचारः तत्क्षणक्षोभित-
सकलवनदेवतावृन्दम्, आनन्दमुकुलितदृष्टिभिः . . . सविस्मयमाकर्ण्यमानः . . .
किन्नरकुलै रणितम् । आगत च तच्छ्रवणगोचरमाकर्णयन्नेकाग्रेण चेतसा
स्वल्पमपि अकृतवारण कर्णतालै कपोलमदपरिमलाकृष्टानामलिंगणाना स वारण
श्रान्त इव सुप्त इव कीलित इव गलितचैतन्य इव क्षणमात्रमभवत् । नि स्पन्दसकला-
वयव च त क्षितितलन्यस्तसरलश्लथकरम्, अपास्रकवलम् . . . स्रवद्भिरनवरतमा-
नन्दवाष्पै कुम्भमौक्तिकप्रकरमिव स्रजन्तम् . . . अवलोक्य . पदक्षेपैरुपासर्पत् ।

—वही, पृ० १८५-१८६

११ . . किं बहुना । यद् यदवलोक्यते तत्तत्सर्वमपि रूपमस्य चित्रपटस्य चास्ताप्रकर्ष-
हेतु । एक एव दोषो यदत्र पुरुषरूपमेकमपि न प्रकाशितम् । अनेन मनागसमग्रशो-
भोऽयम् । तदधुनाऽप्यस्य शोभातिशयमाधातु प्रेक्षकजनस्य च कौतुकातिरेकमुत्पाद-
यितुमात्मनश्च सर्ववस्तुविषय चित्रकर्मकौशलमाविष्कृत् युज्यन्ते कतिचिदस्या
नरेन्द्रदुहितु प्रकृतिमुन्दराणि पुरुषरूपाणि परिवारता नेतुम् ।

—वही, पृ० १६६-१६७

१२. वही, पृ० ३७०

१३.पतनसमनन्तरमेव च तिरोभावमुपगते तत्र निरवलम्बनोऽह पतनवेगान्नि-
मज्जद्दूरमतिचिराद्दुन्मग्नोऽप्यजातसक्षोभ पययिण विहितायतोत्क्षेपविक्षेपाभ्या
भुजाभ्यामनवरतमभिमुखाकृष्टसलिलस्तूर्णमेव तीर्त्वा सर उरोदध्ननीर तीरदेश-
मस्यासादयम् । —वही, पृ० २४३

१४. ...विहरमाणश्च यदृच्छया तेषु तेषु स्थानेषु कृतावस्थानान् एणकानरण्यमहिषान्
मृगपतीन् वराहान् द्वीपिनश्चमरान् द्विपानन्याश्च नानारूपधारिण श्वापदविशेषान्
ददर्श । जातकौतुकैश्च मृगयाव्यसनिभि क्षितिपतिकुमारं क्षपणाय तेषामनुक्षण
व्यापार्यत, न च प्रकृतिसानुक्रोशतया शस्त्रगोचरगतानपि तान् जघान ।
—वही, पृ० १८२-१८३

१५ वही, पृ० ३६८ से ४०० तक ।

१६ कुमारोऽपि...अपसार्य सद्य स्मितप्रकाश साभ्यसूय इव 'कमलगुप्त । किमयमस्थाने
विप्लवप्रपञ्च' इत्युदीर्य...सिंहलेन्द्रमुनमवादीत्—सखे । किनिमित्त प्रहर्ष-
स्थानेऽप्येवमस्वस्थेन भवता स्थीयते ?..... । —वही, पृ० ११३

१७ एकदा च त प्रातरेव आस्थानमण्डपोपविष्टम्.....उष कालसेवागतेन.....प्रणम्य
सविनयमवनीतलोपविष्टेन पितृचरणविन्यस्तनिश्चलदृष्टिना हरिवाहनेनोपास्य-
मानम्...प्रतिहारी प्रविश्य...व्यजिज्ञपत् । —वही, पृ० ८०

१८. स्वस्ति, अटव्या महाराजपुत्रो हरिवाहन कुशली ..निजस्कन्धावारे युवराजसमर-
केतु कमलगुप्तपुर मरांश्च राजपुत्रान् सप्रसादमादिशति—अत्रैव कतिचिद् दिनानि
स्थातव्यम् । ताताम्बयोश्च यथा मदपहारवार्ता श्रुतिपथ नायाति तथा प्रयतितव्यम् ।
—वही, पृ० १६३-१६४

१९ "आश्लिष्य कण्ठममुना मुक्ताहारेण हृदि निविष्टेन ।

सरूपेव वारितो मे त्वदुर परिरम्भणारम्भ ॥

तथापि त्वदधीनजीविताहमिह स्थिता तीर्थान्तरगता वा यावत्प्राणिमि न तावत्कु-
मारेण विस्मर्त्तव्या ।" —वही, पृ० ३६६-३६७

२०. अहो विरसता ससारस्थिते , अहो विचित्रता कर्मपरिणतीनाम्, अहो यदृच्छाकारि-
तायामभिनवेशो विधे , अहो भगुरस्वभावता विभवानाम्, ...सर्व एवायमेवप्रकार
ससार . । इद तु चित्र यदीदृशमप्येनमवगच्छतामीदृशीमपि भावानामनित्यता
विभावयतामीदृशानपि दशाविशेषाननुभवता न जातुचिज्जन्तूना विरज्यते चित्तम्,
नृ विशीर्यते विषयाभिलाष , न भगुरीभवति भोगवाञ्छा, नाभिधावति नि सङ्गता
बुद्धि , नाङ्गीकरोति निर्व्यावाधनित्यसुखमपवर्गस्थानमात्मा । सर्वथा अतिगहनो
बलीयानेष ससारमोह । —वही, पु० २४४

२१. वही, पृ० ३४६

२२. वही, पृ० १६६-१७०

२३. (क) अन्यस्त्री कन्यकोढा च ।

—दशरूपक, द्वितीय प्रकाश, कारिका २० का तृतीय चरण ।

(ख) परकीया द्विधा प्रोक्ता परोढा कन्यका तथा ।

... .. ॥

कन्या त्वजातोपयमा सलज्जा नवयीवना ।

—साहित्यदर्पण, तृतीय परिच्छेद, कारिका ६६ और ६७ (दोनों) के पू० ।

२४ तिलकमञ्जरी, पृ० १६२, २४६-२४८

२५ वही, पृ० ३६३

२६. कदाचिद्... रत्नवीणा वादयन्ती, कदाचिद् देवस्यैव रूपम्... अभिलिखन्ती,
कदाचिदभिनयाङ्गहारकरणविशेषविषय प्रयोगजातमारोपयन्ती... कतिपयान्यपि
दिनान्यनयय् । —वही, पृ० ३६१

२७. वही, पृ० १६६

२८ वही, पृ० १६७

२९ वही, पृ०, २५०, ३६२-३६३

३०. तिलकमञ्जरी स्वैरमवदत्—सखि । किमर्थमभिदधासि माम् ! त्वमेव जानासि...
उचितम् । —वही, पृ० ३८५-३८६

३१. वही, पृ० १६८-१६९

३२. वही, पृ० ४०५

३३. वही, पृ० ३९६-३९७

३४ वही, पृ० ४१६

३५ वही, पृ० ४१७

३६. वही, पृ० ३६७-३७४

३७ वही, पृ० २७६-२७८

३८ वही, पृ० ४१२-४१३

३९. (क) पताकानायकस्त्वन्य पीठमर्दो विचक्षण ।

तस्यैवानुचरो भक्त किञ्चिद्गुणश्च तद्गुणं ॥

—धनञ्जयः, दशरूपक, द्वितीय प्रकाश, कारिका ८

(ख) दूरानुवर्तिनि स्यात्तस्य प्रासङ्गिकेतिवृत्ते तु ।

किञ्चित्तद्गुणहीन सहाय एवास्य पीठमर्दाख्यः ॥

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, तृतीय परिच्छेद, कारिका ३६

(ग) अमुख्यो नायक किञ्चिद्गुणवृत्तोऽग्र्यनायकात् ॥

—रामचन्द्रगुणचन्द्र, नाट्यदर्पण, चतुर्थ विवेक, कारिका १३
का पूर्वार्धे ।

४० तिलकमञ्जरी, पृ० ६५

४१ वही, पृ० ६१

४२. वही, पृ० ६७-६८

४३ वही, पृ० ६६

४४. वही, पृ० ६८-६९

४५ वही, पृ० २७८-२९२

४६. वही, पृ० ३२५-३२६

४७. वही, पृ० ३३८-३३९

४८ वही, पृ० ४२०-४२१

४९. वही, पृ० १८७-२३०

५०. शुष्कशिखरिणी कल्पशास्त्रीव, निधिरघनग्राम इव, कमलखण्ड इव मारवेऽध्वनि ।

भवभीमारण्य इह वीक्षितोऽसि मुनिनाथ ! कथमपि ॥ क ॥

दृष्टे भवति नयनसृष्ट्या सममद्य जन्म जिन ! सफलमभून्मम ।

अकृतपुण्यमपि सुकृतिजन प्रति, लघुमात्मानमवैमि न सम्प्रति ॥ ख ॥

—वही, पृ० २१८

५१. तासा च मध्ये शब्दविद्यामिव विद्यानाम्, कौशिकीमिव रसवृत्तीनाम्, उपजातिमिव

छन्दोजातीनाम्, जातिमिव अलङ्कृतीनाम्, वैदर्भीमिव रीतीनाम्, प्रसक्तिमिव

काव्यगुणसम्पदाम्, पञ्चमश्रुतिमिव गीतीनाम्, रसोक्तिमिव भणितीनाम्,.....

कन्यकामद्राक्षम् ।

—वही, पृ० १५९

५२. वही, पृ० २०८

५३. वही, पृ० २१०

५४. वही, पृ० १९५

५५. वही, पृ० १५९-१६१

५६. वही, पृ० २५५-२५६

५७ वही, पृ० २६४

५८ वही, पृ० २६०-२६१

५९. वही, पृ० २७६-३४५

६० वही, पृ० ३०१-३०२

६१. वही, पृ० २५६

६२ वही, पृ० २८७-२८८

६३. वही, पृ० २९९

६४. वही, पृ० ३४५

६५ वही, पृ० १२-१६

६६ वही, पृ० १८-१९

६७. वही, पृ० १६-१८

६८. वही, पृ० १९

६९. वही, पृ० २१-३५

७० वही, पृ० ३८-४५

७१ वही, पृ० ४६-५२

७२. वही, पृ० ७३-७४

७३. वही, पृ० ७६-८०

७४. वही, पृ० ९९-१०३

७५ आढ्यश्रोणि दरिद्रमध्यसरणि सस्तासमुच्चस्तन,
नीरन्ध्रालकमच्छगण्डफलक छेकभ्रु मुग्धेक्षणम् ।
शालीनस्मितमस्मिताञ्जितपदन्यासं विभति स्म या,
स्वादिष्ठोक्तिनिषेकमेकविलसत्लावण्यपुण्यं वपु ॥

—वही, पृ० २३

७६. वही, पृ० २५-३२

७७ वही, पृ० ८२-९८

७८ वही, पृ० २९८-३४५

७९. (क) लोभी धीरोद्धत. पापी व्यसनी प्रतिनायक ।

—नाट्यदर्पण, विवेक ४, कारिका १३ का उत्तरार्ध ।

(ख) धीरोद्धत पापकारी व्यसनी प्रतिनायक ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका १३१ का पूर्वार्ध ।

८०. वही, पृ० ९४-९५

८१. वही, पृ० १२९

८२. वही, पृ० ४२७

८३. वही, पृ० १२७-१२९

८४. वही, पृ० १२९-१३०

८५. वही, पृ० १४४-१४७

८६. वही, पृ० २९५

८७. वही, पृ० २८३-२८६

८८. वही, पृ० ३२०

८९. वही, पृ० १११-११३

९०. वही, पृ० १९३-१९५

९१. वही, पृ० ३८५

९२. वही, पृ० १९३-१९४

९३. वही, पृ० २५९-२६३

९४. वही, पृ० ८२-८३

९५. वही, पृ० ३२७-३३०

९६. वही, पृ० ३४३

९७. वही, पृ० ३४२-३४३

९८. वही, पृ० २७०-२७४

९९. वही, पृ० २७१

१००. वही, पृ० २७२-२७३

१०१. वही, पृ० ३२७-३२८

१०२. वही, पृ० ४२४

१०३. वही, पृ० १६७-१६९

१०४. वही, पृ० ४१७
 १०५. वही, पृ० ४२४-४२५
 १०६. वही, पृ० १६७-१७०
 १०७. वही, पृ० ३४२-३४४
 १०८. वही, पृ० २६६
 १०९. वही, पृ० १७०-१७१ तथा ३७८
 ११०. वही, पृ० २६६ तथा ३४४
 १११. वही, पृ० २७०-२७४
 ११२. वही, पृ० २७०
 ११३. वही, पृ० ४२६
 ११४. वही, पृ० १७२
 ११५. वही, पृ० १७०
 ११६. वही, पृ० १६६
 ११७. वही, पृ० १६७
 ११८. वही, पृ० ३७६-३८४
 ११९. वही पृ० ३८०
 १२०. वही, पृ० ४१८
 १२१. वही, पृ० ४१६
 १२२. वही, पृ० १७१
 १२३. वही, पृ० ३८० तथा ३८७
 १२४. वही, पृ० ३८६
 १२५. वही, पृ० ४१५
 १२६. वही, पृ० ३६५
 १२७. वही, पृ० ३६६
 १२८. वही, पृ० ३७०
 १२९. वही, पृ० २६३
 १३०. वही, पृ० ३०२-३१५
 १३१. वही, पृ० २६५
 १३२. वही, पृ० ३००
 १३३. वही, पृ० ३१७
 १३४. वही, पृ० ३२५-३२६
 १३५. वही, पृ० ३०७-३०९
 १३६. वही, पृ० ३१६
 १३७. वही, पृ० ३२७
 १३८. वही, पृ० ३२८
 १३९. वही, पृ० ४२४

२१४ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

१४०. वही, पृ० १७०-१७१

१४१. वही, पृ० ३४०

१४२. वही, पृ० ३४२-३४४

१४३. वही, पृ० ४२३

१४४. वही, पृ० ३६-४५

१४५. तव राजहस ! हसीदर्शनमुदितस्य विस्मृतो नूनम् ।

सरसिजवनप्रवेश. समयेऽपि विलम्बसे तेन ॥

—वही, पृ० २३२

भाव-पक्ष प्रथम सोपान

काव्य में भावपक्ष का स्वरूप

साहित्यकार की सर्जना में मुख्यरूप से उसके दो तत्त्व उभरकर पाठको के सामने आते हैं; उनमें एक है हृदय-तत्त्व और दूसरा बुद्धि-तत्त्व। इन्हीं को आलोचना के क्षेत्र में क्रमशः भावपक्ष और कलापक्ष की संज्ञा दी जाती है; प्रस्तुत सोपान में हम 'तिलक-मञ्जरीकथा' के केवल भावपक्ष पर विचार करेंगे, और इसके कलापक्ष पर विचार इसी अध्याय के दूसरे सोपान में किया जाएगा।

काव्य के भावपक्ष का सीधा सम्बन्ध साहित्यकार के हृदय से होता है। क्योंकि भावों की सवेदना या अनुभूति का आधार एकमात्र हृदय ही है। इसीलिए जो साहित्यकार जितना ही अधिक सहृदय होता है, जितना ही अधिक भावुक होता है एवं जितना ही अधिक सवेदनशील होता है, उसके साहित्य में उतनी ही अधिक भावुकता, सवेदनीयता और सम्प्रेषणीयता आ जाती है, और ऐसे ही साहित्यकार का साहित्य पाठको की हृदयतन्त्री के तारों को भी झकृत कर दिया करता है। इस दृष्टि से हम काव्य के उन अंशों को भावपक्ष कह सकते हैं जो कवि के मार्मिक आशय को पाठको के दिल की गहराइयों तक पहुँचाने की क्षमता रखते हों। तात्पर्य यह है कि काव्य के जिन स्थलों को पढ़कर पाठक के हृदयसागर में ऐसी भावनाओं और सवेदनाओं की लहरें उठने लगे जो कवि की किंवा कविर्वर्णित पात्रों की भावनाओं और सवेदनाओं से बिलकुल मिलती-जुलती ही हों तो समझ लीजिएगा कि कवि अपने भावपक्ष को प्रस्तुत करने में पूरी तरह से कामयाब हो गया है।

भावपक्ष का महत्त्व

प्रायः यह देखा जाता है कि जो साहित्यकार कुशल और सवेदनशील होते हैं वे अपनी कृति के कथानक में उन सभी मार्मिक प्रसंगों की क्रमिक सुनियोजना करते हैं जो मानव हृदय की (या तो अनुभूत या सम्भव) भाव-दशा के अभिव्यजक होते हैं। क्योंकि काव्य में भावपक्ष की लोकप्रियता सदैव रहा करती है। यह हल्के-फुल्के जादू जैसा ही काम करता है, इसका प्रभाव भी गहरा पड़ता है, और वह स्थायी भी रहता है।

मनीषियों की अनुभूत मान्यता है कि पाठकों के चित्त में अभीष्ट रमाभिव्यक्ति करने में काव्य का भावपक्ष ही महत्त्वपूर्ण भूमिका अदा करता है। उसीलिए सुकविजन पाठकों तक अपनी बात सहज ही में पहुँचाने के लिए भावपक्ष का ही सहारा लिया करते हैं। क्योंकि काव्य का यह एक ऐसा तत्त्व है जिससे पाठक का हृदय उल्लसित किया जा सकता है, उसे सोचने के लिए नई दिशा दी जा सकती है, और उसके जीवन-दर्शन को भी परिवर्तित किया जा सकता है। इसीलिए जिरा काव्य में भावपक्ष को भुला दिया जाता है वह काव्य तो सच्चमुच्च ही अर्लीनी (विना नमक की) सब्जी और बर्गर चीनी की चाय के समान अरुचिकर हो जाता है। कौन नहीं जानता कि मरुत माहित्य के अश्वघोष, कालिदास, बाणभट्ट आदि साहित्यकारों की कृतियों की आज जो इतनी अधिक प्रशंसा हो रही है उसका कारण उनमें प्राप्त होने वाली भावपक्ष को सहजसम्प्रेषणीयता ही है। हम देखते हैं कि भारवि और माघ के काव्यों में इस भावपक्ष की ही कमी के कारण पाठकों का मन कम लगता है। हिन्दी के आचार्य कवि केशवदाम भी अपने भावपक्ष की ही दुर्बलता के कारण काव्य-कला के क्षेत्र में गोस्वामी तुलसीदास की बराबरी नहीं कर सके हैं। यही कारण है कि आलोचना के क्षेत्र में भी अब 'कला कला के लिए' का नारा ठण्डा पड चुका है और इसकी जगह पर 'कला जीवन के लिए' का नारा बुलन्द हो चला है। अतः अनुभूति के इन सभी पहलुओं को माद्देनजर रखते हुए यह कहना ही पडता है कि काव्य में भावपक्ष का वही महत्त्व है जो फूल में खुशबू का, दही में मक्खन का और रेशमी रजाई में रुई का हुआ करता है।

भावपक्ष के भेद

पाठकों के 'भाव-जगत्' में सुपुप्त सवेदनाओं को स्पन्दित करने के लिए साहित्यकार को जिन रस, भाव, भावोदय, भावसन्धि, भावशबलता आदि की अभिव्यजना के प्रति सदैव जागरूक रहना पडता है, उन्हें ही 'भावपक्ष' के भेद के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। चूँकि वह अपनी और समाज की उन सभी मार्मिक अनुभूतियों और सम्भवनीय परिस्थितियों को, जिन्हें उसने कभी किन्हीं क्षणों में अपने दिल के कमरे में सम्भाल रखा था, पाठकों के सामने उजागर करने के लिए अपनी प्रबुद्ध कल्पना का भी सहारा लिया करता है, इसलिए हम कल्पना को भी भावपक्ष की वाहिका मानकर इसे भी भावपक्ष के भेदों में स्वीकार कर सकते हैं। किन्तु भावपक्ष के सभी अंगों में रस-व्यजना सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि काव्य में अगी तो वही होती है, शेष तो अग बनकर उसके इर्द-गिर्द घूमा करते हैं।

रस की प्रक्रिया और भेद · एक सक्षिप्त एवं मनोवैज्ञानिक परिचय

मानव के मन की मौलिक एवं सार्वभौम वृत्तियों के स्वरूप एवं भेदों पर विचार करने से जो तथ्य उभरकर सामने आते हैं वे साहित्यिक ससार की प्राणभूता इस रस-प्रक्रिया के मौलिक तत्त्वों की सामान्य सी रूपरेखा हमारे सामने प्रस्तुत कर देते हैं। लगता है कि हमारे प्राचीन आचार्यों ने रस के रूप एवं भेदों की विवेचना पूरी तौर से

मन:सवेगो के ही आधार पर की है; तभी तो उसमें आज हमें पूर्ण मनोवैज्ञानिकता के चिह्न नजर आते हैं।

हालांकि इसमें कोई शक नहीं है कि ससार के मनुष्यों की मनोवृत्तियों की 'इयत्ता' का पता लगा पाना बहुत ही कठिन काम है; लेकिन इतना फिर भी निश्चित है कि मानवमन की कुछ ऐसी भी प्रवृत्तियाँ हैं जो मौलिक हैं एव सार्वभौम हैं, और इसीलिए वे विश्व के प्रत्येक मानव में पाई भी जाती हैं। उदाहरणार्थ (क) डरना, और डरकर भाग खड़े होना, (ख) किसी से लड़-झगड़ बैठना, और हाथापाई करने लगना, (ग) किसी से घृणा करना, (घ) किसी के साथ रोमांस करना, अर्थात् रतिसुख का अनुभव करना, (ङ) किसी के प्रति कौतूहल या जिज्ञासा प्रकट करना, (च) अपने वचाव के लिए किसी की शरण में जाना, (छ) हँसी-मजाक करना, (ज) स्वाभिमान या आत्मगौरव की बात करना, (झ) निरभिमानिता की बात करना यानी अपने को कुछ न समझना, (ञ) सन्तान से प्यार करना आदि-आदि।

मनोवैज्ञानिकों की अवधारणा है कि ऐसा कोई भी पुरुष या स्त्री नहीं है जिसमें ये प्रवृत्तियाँ स्वाभाविक रूप से न हों। सभी तो इन प्रवृत्तियों के शिकार हुआ करते हैं। क्योंकि ये सहज हैं, और इसीलिए किसी की प्रेरणा के बिना भी इनका स्रोत मन में अपने आप ही बहने लगता है। मानव की इन नैसर्गिक मन:प्रवृत्तियों को देखने से यह भी अवधारणा बनती है कि प्रत्येक वयस्क मानव के अन्तर्मन में भय, क्रोध, घृणा, प्रेमवासना, उत्सुकता, विवशता, हास-परिहास, स्वाभिमान, विरक्ति और वात्सल्य भावना—ये दश भाव अपने सहज एव मौलिक रूप में रहा ही करते हैं, और समय-समय पर अपने-अपने अनुकूल परिस्थितियों को पाते ही अपनी सुपुष्पावस्था को त्यागकर ये प्रकट भी हो जाया करते हैं।

लगे हाथ यहाँ मैं यह भी कह देना चाहता हूँ कि मनोविज्ञान की इसी पृष्ठभूमि में साहित्य के मनीषियों ने अपनी रसवल्लरी का आलवाल बनाया है, और उन्होंने मनो-वैज्ञानिकों के इन दश मन:सवेगों को ही अपने साहित्यशास्त्र के भय, क्रोध, जुगुप्सा, रति, विस्मय, शोक, हास, उत्साह, निर्वेद और वात्सल्य नामक दश स्थायिभावों के रूप में स्वीकार कर लिया है। साथ ही साथ इन्हीं स्थायिभावों के चर्वणातिशय में क्रमशः भयानक, रौद्र, वीभत्स, शृगार, अद्भुत, करुण, हास्य, वीर, शान्त और वत्सल नामक दश रसों की अभिव्यजना को भी मान्यता प्रदान की है। फलस्वरूप साहित्यशास्त्र की इस रसप्रक्रिया को कोई भी व्यक्ति निरी कल्पना और गप्प नहीं कह सकता है। क्योंकि यह तो मनोविज्ञान की कसौटी पर पूरी तौर से खरी उतर जाती है।

रसप्रक्रिया की इस अनुभूतिपरक वास्तविकता का सारांश यह है कि मानव के अन्तर्मन में सोये हुए इन्हीं मौलिक एव स्थायी भावों में से जब कोई भाव किसी परिस्थितिविशेष की क्रमशः तीव्र होती हुई झकझोर से अँगड़ाई लेकर जाग पडता है, और धीरे-धीरे एकमात्र अपनी ही निरन्तर अनुभूति के रूप में मानव के दिल और दिमाग पर छा जाता है तो फिर वही स्थायी भाव, जिसे मनोवैज्ञानिकों ने मन सवेग की मज्ञा दी है, रस की पदवी को प्राप्त कर लेता है।

अब देखना यह है कि यह सब कुछ होता किस प्रकार है। एतदर्थ हम एक उदाहरण ले सकते हैं। थोड़ी देर के लिए मान लीजिए कि एक निहायत ही खूबसूरत युवक किसी सुन्दर उद्यान में घूमने के उद्देश्य से जाता है और इधर-उधर चहलकदमी करता हुआ अपना मन बहलाने लगता है। इस समय उसके सभी मौलिक और स्थायी मनोभाव अपनी-अपनी मूल अवस्था में सोये हुए होते हैं। पर इसी बीच उसे लता के पुष्पगुच्छों पर अपनी हथेली सहलाती हुई कोई नवेली परिचित और अभीष्ट सुन्दरी युवती दिखाई दे जाती है जिससे उसके सोये हुए रति नामक स्थायी भाव को एक हल्का सा धक्का लगता है। उसका ध्यान उस सुन्दरी की ओर केन्द्रित हो जाता है, और वह उस ओर बढ़ता भी है। इसी बीच सुन्दरी भी अकस्मात् ही इसी की ओर मुड़ती है। दोनों की आँखें तपाक से चार होती हैं। पर शालीनतावश दोनों ही झट से दूसरी-दूसरी ओर देखने लगते हैं। लेकिन ज्यादा देर तक दूसरी ओर देख नहीं पाते हैं, पर कनखियों से दोनों ही एक दूसरे को देखते रहने की कोशिश करने लगते हैं। इसी बीच उनका ध्यान एक बार वातावरण की ओर भी चला जाता है। पर जब वे देखते हैं कि उद्यान में उस ओर कोई भी तीसरा व्यक्ति उन्हें नहीं देख रहा है, समय भी शाम का है, आसमान में चाँद भी मुस्कराने की कोशिश में है; फूलों की भीनी-भीनी खुशबू से वायुमण्डल में मादकता और और मधुरिमा का संचार हो रहा है, साथ ही साथ एक ओर से शहनाई की गूँज, और दूसरी ओर से कुछ दूरी पर स्वरसम्प्राप्ति लतामगेशकर के स्वर में लाउडस्पीकर से आती हुई 'पाकीजा' फिल्म के 'भौसम है आशिकाना, ऐ दिल कहीं से उनको ऐसे में ढूँढ लाना' गीत की मर्मस्पर्शनी ध्वनि-तरंग वातावरण को मंदिर बना रही है तो उनका रतिभाव अँगड़ाई लेकर जाग पड़ता है, और फिर उन दोनों के शरीरों में एक ऐसी सिहरन पैदा होने लगती है जिससे उनकी शारीरिक चेष्टाएँ भी कुछ विलक्षण हो जाती हैं। शरीर रोमांचित तो हो ही जाता है साथ ही साथ होठों पर मुस्कान खेलने लगती है; आँखें नाच उठती हैं, भ्रुकुटि कांपने लगती है, कपोलों पर पुलक और लाज की लाली छा जाती है, और दिल में न जाने कैसी-कैसी गुदगुदी पैदा होने लगती है। तदुपरान्त दोनों ही एक-दूसरे की इन चेष्टाओं को देखकर और काफी कुछ समझकर एक-दूसरे के करीब खिचने लगते हैं, और फिर मीठी-मीठी बातों के माध्यम से दोनों ही एक-दूसरे के दिल में समा जाते हैं। उस समय उनके दिल और दिमाग पर एकमात्र रतिभाव का साम्राज्य रहता है। उन्हें उस समय फिर किसी भी दीन-दुनिया की याद नहीं रहती है। क्योंकि उस समय तो वे केवल अविरल और उद्दामगति से प्रवाहित होने वाली रतिधारा में ही सरावोर रहते हैं। बस, हमारी समझ से तो इस स्थिति तक पहुँचकर उन दोनों का वह रतिनामक स्थायी भाव चर्वण की ऐसी कोटि तक पहुँच चुका होता है कि उसे 'रस' यानी 'शृंगाररस' की सज्ञा बेझिझक दी जा सकती है। इस विषय में हमारे प्राचीन साहित्याचार्यों की भी ऐसी ही मान्यता रही है।

अब जहाँ तक श्रव्यकाव्य के पाठक और दृश्यकाव्य के दर्शक को रसानुभूति करने का प्रश्न है तो इस विषय में मुझे अति संक्षेप में केवल सारभूत इतना ही निवेदन करना है कि श्रव्य-काव्यगत विभावो, अनुभावो और व्यभिचारिभावो के कविकृत सागोपाग

वर्णनों से तो पाठक के अन्तर्मन में मूल रूप से सौता हुआ स्थायिभाव प्रबुद्ध होता है, और दृश्यकाव्यगत विभावों, अनुभावों और व्यभिचारिभावों के अभिनेताओं और अभिनेत्रियों द्वारा किए गए कुशल अभिनय से दर्शकों के अन्तर्मन का मौलिक एव स्थायिभाव जागता है। श्रव्यकाव्य के वर्णनों या दृश्यकाव्य के अभिनय-कौशल में ज्यो-ज्यो तीव्रता किंवा स्वाभाविकता आती जाती है त्यों-त्यों पाठक या दर्शक के मन का वह स्थायी भाव विकसित एव अभिव्यजित होता जाता है। साथ ही साथ अपनी रुचि के अनुकूल काव्य या नाटक के किसी पात्रविशेष के साथ अपनी अभिन्नता का भी अनुभव करता जाता है। धीरे-धीरे जब उसका यह तादात्म्य पराकाष्ठा पर पहुँच जाता है तो वह अपने देहाभिमान को भूलकर ठीक वैसी ही अनुभूति करने लगता है जैसी कि उसका अभीष्ट पात्र करता है। बस उसका इस भावभूमि तक पहुँचना और इसमें लीन रहना ही उसका रसानुभूति करना है। भारतीय काव्यशास्त्र के आचार्यों ने रसनिष्पत्ति के प्रसंग में उसकी इसी भाव-भूमि को 'साधारणीकरण की दशा' के रूप में स्वीकार किया है।

तिलकमञ्जरी कथा में अगीरस की मीमासा

पृष्ठभूमि के रूप में रस-प्रक्रिया का एक सामान्य एव सक्षिप्त-सा परिचय प्रस्तुत कर लेने के पश्चात् अब मुझे यहाँ यह नितान्त सगत प्रतीत होता है कि अपने शोधग्रन्थ 'तिलकमञ्जरीकथा' में निष्पन्न हुए सभी रसों की निष्पक्ष मीमासा कर ली जाए। इस सन्दर्भ में यह भी न्यायोचित ही है कि सर्वप्रथम अगी (प्रधान) रस की विवेचना की जाए और तदुपरान्त उसके अन्य अग (गौण) रसों की।

मेरी धारणा है कि 'कथानक' साहित्यजगत् की किसी भी विधा का क्यों न हो, वह चाहे किसी पद्यात्मक महाकाव्य का हो चाहे किसी गद्यात्मक कथाकाव्य का, चाहे किसी नाटक का हो चाहे किसी चम्पू का, लेकिन इतना निश्चित है कि उसमें अनेक रस-निर्झरो के होने के बावजूद भी प्रधानता किसी एक ही रसधारा की होगी। शेष रसों की तो जो यत्र-तत्र अभिव्यजना की जाती है वह या तो उस प्रधान (अगी) रस की चर्वणा में अतिशयता लाने के लिए, या फिर पाठकों या दर्शकों के मन को प्रकारान्तर से भी रजित करने के लिए। इसीलिए ये शेषरस प्रधानता को प्राप्त होने वाले उस अगीरस के सहायक कहलाते हैं। इन सहायक (अग या गौण) रसों की अभिव्यजना करते समय साहित्यकारों को सदैव यह भी ध्यान रखना पड़ता है कि इनके द्वारा अगीरस का कोई अपकर्ष न होने पाये। कहना अनुचित न होगा कि वाराणसी में जो स्थिति इल्हा और वराणसियों की होती है, काव्य में ठीक वैसी ही स्थिति अगीरस और अग रसों की होती है।

धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा का अगीरस शृंगार है। कथा का नायक राजकुमार हरिवाहन और नायिका विद्याधरराजकुमारी तिलकमञ्जरी इस शृंगार रस के आलम्बन विभाव हैं। दोनों का रूपसौन्दर्य, गुण, पद, प्रतिष्ठा और अदृष्टपारसरोवर के तीर पर एलालतामण्डप में काकतालीय न्याय से हुई दोनों की मुलाकात उसके उद्दीपन विभाव है। गन्धर्वक द्वारा दिखाए गए तिलकमञ्जरी के चित्र को देखने के क्षण से ही

हरिवाहन के मन और शरीर की अस्वस्थता एव दुर्बलता ही इसके अनुभाव है; तथा दोनों के मन में एक-दूसरे को पाने की अभिलाषा से उत्पन्न हुई चिन्ता, ब्रीडा, स्मृति, उत्सुकता आदि के अस्थिरभाव इस रस के व्यभिचारिभाव है। इस प्रकार हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरीकथा में इन विभावों, अनुभावों, और व्यभिचारिभावों से अभिव्यजित होता हुआ नायक-नायिकागत मौलिक रतिनामक स्थायिभाव चर्चणा की अतिशयता का सस्पर्श करता हुआ शृंगार रस की वाचामगोचर अवस्था को प्राप्त कर लेता है।

शृंगार रस का स्वरूप

भारतीय आचार्यों ने रसों की मूर्तिमती एव प्राणवती परिकल्पना की है। उनकी अवधारणा है कि शृंगाररस का वर्ण साँवला तो होता है, पर होता सुघड और सलीला है। इसके अधिष्ठातृ देवता भगवान् विष्णु है, जो स्वयं साँवले और सलीले हैं। वेशभूषा निहायत स्वच्छ और चमकीली है, जो देखने वालों की आँखों को बरबश अपनी ओर खींच लेती है। ऋतुपुष्पों की माला पहनना, सुगन्धित तेल, इत्र (सेण्ट), चन्दन (क्रीम) आदि का प्रयोग करना, रोचक आभूषणों को धारण करना, प्रियजनों के ही साथ समय बिताना, भव्यभवन में निवास करना, मनोरम उद्यानों में सैर करना, वातचीत के दौरान में मुस्कान और शालीनता को बरकरार रखना, साहित्य और संगीत में रुचि लेना आदि कुछ ऐसे कार्यकलाप हैं जो शृङ्गार रस के द्योतक हैं।³ इसका स्थायिभाव रति, यानी मन के किसी कोने में सोई हुई 'रिरसा' है। अनुरागयुक्त नायक और नायिका आलम्बन विभाव है, और एकान्त वातावरण तथा प्राकृतिक सौन्दर्य इसके उद्दीपन विभाव हैं। परस्पर आलिङ्गन, चुम्बन, तिरछी चितवन आदि अनुभाव हैं, तथा लज्जा, उत्कण्ठा, रोमांच, सिरहन आदि व्यभिचारी भाव हैं। अब जहाँ तक इसकी चरम एव स्वस्थ परिणति का प्रश्न है, मेरी समझ से तो वह 'दाम्पत्य जीवन' के मनोरम निर्वाह की भूमिका अदा करने में ही है।

शृङ्गार रस के भेद

शृंगार रस के दो भेद मुख्य होते हैं—एक सयोगात्मक और एक वियोगात्मक। सयोगात्मक शृंगार में नायक और नायिका को पारस्परिक और शारीरिक सामीप्य का सुख मिलता है।⁴ पर वियोगात्मक शृंगार में ठीक इसके विपरीत अनुभूति हुआ करती है।⁵ फलस्वरूप दोनों ही तडफते और दुःखी होते रहते हैं। इन दिनों वे नहाने-धोने और खाने-पीने तक की उपेक्षा करने लगते हैं। दिन-रात अपने प्रेमी या प्रेमिका के विषय में तरह-तरह की चिन्ताएँ और आशङ्काएँ करते रहते हैं। कभी-कभी तो वे ग्लानि, असूया, निर्वेद, निराशा, रोग, उन्माद और यहाँ तक कि मौत तक के भी शिकार हो जाया करते हैं।

आचार्यों ने सयोगात्मक के तो नहीं⁶, पर वियोगात्मक शृंगार रस के अवश्य ही कुछ उपभेद किए हैं, जो सख्या में पाँच हैं। उनमें पहला है अभिलापहेतुक विप्रलम्भ, दूसरा है विरहहेतुक विप्रलम्भ, तीसरा है ईर्ष्याहेतुक विप्रलम्भ, चौथा है प्रवासहेतुक

विप्रलम्भ और पाँचवाँ है शापहेतुक विप्रलम्भ ।^०

अब हम इन उपभेदों के स्वरूपवर्णन को अपनी शोध-सीमा से बहिर्भूत समझकर प्रकृत का ही अनुसन्धान करने की इच्छा से तिलकमञ्जरीकथा में धनपाल द्वारा अभिव्यजित किए गए शृंगार रस के इन दोनों प्रमुख भेदों के स्वरूपों को अपने सुधी पाठकों के समक्ष उदाहरण सहित प्रस्तुत करते हैं ।

तिलकमञ्जरी में सयोगात्मक शृङ्गार

कुल मिलाकर देखा जाए तो तिलकमञ्जरीकथा में सयोगात्मक शृंगार रस की अभिव्यक्ति कुछ इने-गिने स्थलों पर ही अनुभूति का विषय बनती हुई नजर आएगी । उदाहरणार्थ, हमें सयोग शृंगार का झरना सर्वप्रथम वहाँ फूटता हुआ नजर आता है जहाँ मलयसुन्दरी के आश्रम में राजकुमार हरिवाहन की विद्याधरराजकुमारी तिलकमञ्जरी से दूसरी मुलाकात होती है । क्योंकि एक दिन पहले एलालतामण्डप के एकान्त में अकस्मात् ही जो उन लोगों की भेट हुई थी उसमें तो वे एक-दूसरे को समझने में ही लगे रहे थे । हालाँकि परस्पर आकर्षण की चिनगारियाँ तभी से चमक उठी थी । पर इस समय दूसरी मुलाकात में तो हरिवाहन को देखकर तिलकमञ्जरी की भी आँखों में प्यार की चमक दौड़ जाती है, तथा उसकी उस भोली-भाली एव प्यार भरी चंचल चित्तवन से परिवाहन तो ठगा-सा ही रह जाता है, और आत्मविभोर भी हो जाता है । इस स्थल पर धनपाल की रससंयोजना सचमुच ही अन्तस्तलस्पर्शिनी है । वह लिखते हैं—

.....तत्क्षणमेव सा तीक्ष्णतरलायता बाणावलीमिव कुसुमवाणस्य, विवृत्तवाल-
शफरस्फारसंचारा तरङ्गमालामिव शृङ्गारजलधे, धवलीकृतदिगन्ता ज्योत्स्नामिव
लावण्यचन्द्रोदयस्य, धैर्यध्वसकारिणीमुल्कामिव रागहुतभुज, ससभ्रमोल्लासितैकभ्रूलता-
माज्ञामिव यौवनयुवराजस्य, मुकुलिता मदेन, विस्तारिता विस्मयेन, प्रेरितामभिलाषेण,
विपमिता व्रीडया, वृष्टिमिवामृतस्य, सृष्टिमिव सौख्यस्य, प्रकृष्टान्त प्रीतिशसिनी वपुषि
मे दृष्टिमसृजत् ।^१

मैं समझता हूँ कि धनपाल ने यहाँ यह व्यक्त करना चाहा है कि राजकुमार हरिवाहन को उस समय तिलकमञ्जरी की आँखों में कामदेव का आकर्षण, प्यार का सागर, सुन्दरता की चाँदनी, अनुराग की ज्योति, यौवन की पुकार, आनन्द की मस्ती, औत्सुक्य का विकास, चाहत (अभिलाषा) का रग, लाज की लहरे, अमृत की वर्षा, सुखों की सरिता और प्रणय की माँग दिखाई देने लगी थी ।

हरिवाहन को देखकर तिलकमञ्जरी भी न केवल अपने होश-हवाश ही खो बैठती है, बल्कि उमका युवा-पुरुषविद्वेष भी पानी के बुलबुले के समान नष्ट हो जाता है । जब वह शालीनतावश हरिवाहन को ताम्बूल समर्पित करती है तो उस समय उमके लाजमरे मनोभाव बस देखते ही बनते हैं । धनपाल ने उन्हें जिस शब्दावली में व्यक्त किया है, वह इस प्रकार है—

तिलकमञ्जरी तु किञ्चिदुपजातवैलथ्या क्षणमधोमुखीभूय विहिताकारसवृत्तिः,
अथ कृत्य साध्वसम्, अवलम्ब्य धैर्यम्, अपसार्य विभ्रमम्, निरस्य मनसिजोल्लामम्,

अवधार्य दूरारूढमात्मन प्रभुत्वम्, आलोच्य च सतामौचित्यकारिताम् अतिप्रागल्भ्येव तिर्यक्प्रसारितभुजलता सरलसुकुमारारुणागुलीपरिगृहीतमुदधिवेलेव विद्रुमकन्दलीवल-यितमुदग्रमभिनव शङ्खमादाय ताम्बूलदायिकाकरतलाद् अन्तःस्फुरद्भिः स्फटिकधवलैः नखमयूखनिर्गमैर्द्विगुणीकृतान्तर्गतस्थूलकर्पूरशकल स्वहस्तेन ताम्बूलमदात् ।^६

साफ जाहिर है कि तिलकमञ्जरी हरिवाहन को पान खिलाने में शरमा रही है। तभी तो उसने अपना मुँह नीचे की ओर झुका लिया है। पर शालीनता और आतिथेयता का भी उसे निर्वाह करना है। अतः वह जैसे-तैसे अपनी घबराहट पर काबू पाती है, और धैर्य का सहारा लेकर अपने दिल में उठते हुए प्रेम के तूफान को किसी प्रकार दबाती है। राजकुमार के सम्मानहेतु वह अपनी ताम्बूलवापिका के हाथ से ताम्बूल लेकर स्वयं अपने ही हाथ से उसे समर्पित करती है। उसके नाखूनों में इतनी चमक है कि उसके सम्पर्क से पान में पड़े हुए कर्पूर के छोटे-छोटे दाने कुछ बड़े से नजर आने लगते हैं।

तिलकमञ्जरी ने हरिवाहन को ताम्बूल क्या दिया अपना दिल ही दे बैठी। फल-स्वरूप उसकी सभी क्रियाएँ कामचेष्टाओं (अदाओं) का रूप ले लेती हैं। वह हरिवाहन की अधिक से अधिक समीपता और आत्मीयता पाने के लिए आतुर हो जाती है, और यही वजह है कि वह हरिवाहन को अपने साथ रथनूपुरचक्रवाल नामक अपने नगर को भी लिवा ले जाती है। वहाँ वह उसके स्वागत में कोई कोर-कसर नहीं रखती। दोनों ही परस्पर अनुरक्त हो जाते हैं और किसी न किसी वहाने से एक-दूसरे को देखने के लिए दोनों के ही प्रयत्न जारी हो जाते हैं—

• • स्वयं च मद्दर्शनाशया दीर्घाध्वलञ्जनेन खिन्नास्मि इति अलीकमेवादिष्ट-शिशिरोपचारा • • सौधशिखराग्रसङ्गिनी शयनचित्रशालामगच्छत् । तस्या च • • • • • मन्मथोपदिष्टमभिनव रसविशेषमनुभवन्ती सुचिरमस्थात् । दृष्ट्वा च मामलक्षितैरक्षि-विक्षेपैः • • समग्रकलाधि गमलवधवैदग्ध्याभि शुद्धान्तयुवतिभिरनेकधा प्रवर्तित-विनोदोपजातपरमप्रमोदा तत प्रासादवातायनादुदतिष्ठत् । अहमपि तथा शून्यीकृतमवेक्ष्य त गवाक्षमुद्गतोद्वेगवेगस्तदुच्छेदवाञ्छया • • • सर्वदा समासन्नचन्दनार्जुनतिलकमञ्जरी-कमन्त पुरोपवनमत्रजम् ।^{१०}

हरिवाहन के हृदय में अपनी प्रियतमा तिलकमञ्जरी के सान्निध्य एवं आतिथ्य से प्यार का सागर लहराने लगता है। पर जब उसे शुकुरूपधारी गन्धर्वक द्वारा, अपने विछुड़े हुए साथी समरकेतु की चिन्ताजनक मनोदशा का पता लगता है तो वह वहाँ से जाना भी चाहता है, और मलयसुन्दरी तथा तिलकमञ्जरी से विदा लेकर चला भी जाता है। तिलकमञ्जरी अपने चित्रमाय नामक सेवक को उसके साथ भेज देती है, जो उसे पुनः अपने साथ ही वापिस भी लाने का काम करेगा।

इसके बाद धनपाल ने अपने पाठको को सयोगात्मक शृंगार रस की अनुभूति का अवसर तब दिया है जब तिलकमञ्जरी गन्धर्वक को भेजकर हरिवाहन को पुनः बुला लेती है और अदृष्टपार सरोवर के तीर पर ही बने हुए दिव्याश्रम में ठहरा देती है तथा समरकेतु की खोज में अपने गगनविहारी सेवक को द्वारा उसे सहायता भी पहुँचाती है। हालाँकि उस समय हरिवाहन के मन में अपने दोस्त को खोज निकाल लेने की चिन्ता है।

लेकिन फिर भी अपनी प्रेमिका तिलकमञ्जरी की पूरी-पूरी सवेदना और अनुरक्ति को पाकर उसके हृदय के रतिभाव में भी तरलता का संचार बढ़ने लगता है; और दुःख सुख की उस अनिर्वचनीय धूप-छाँव में उसके दिन बीतने लगते हैं। इस प्रसंग में धनपाल ने लिखा है कि—

.....तत्र चादृष्टपारपरिसरनिरूपितावास ..यथोत्तर प्रथितपृथुतरानुरागया नभश्चरेन्द्रसुतया विसर्जितै स्वादुफलरसैरासवविशेषै स्रग्दामभिविलेपनैस्ताम्बूलैर्दुकूलै रत्नभूषणैश्च कल्पद्रुमसमुत्थै प्रतिदिन प्रवर्तितोपचार..... कदाचित् प्रश्नोत्तर-प्रवह्लिकायमकचक्रविन्वुमत्यादिभिश्चित्रालङ्कारकाव्यै प्रपचितविनोद, कदाचित् स्वसन्देहनिर्णयाय प्रेषितै प्रकर्षवद्भि सह कलाचार्यै कृतोच्चावचविचार, कदाचित् सहचरीमुखेन रसमुच स्वकाननोपजाता वृक्षफलजातीरास्वाद्यमान, कदाचित् च शृङ्गार-सङ्गतकथाप्रपञ्चसम्बद्धा सूक्ती सानुबन्धमाकर्णयमान, कदाचिददृष्टपारसरस्नाना-वतीर्णया प्रस्तुतपरिहासमेव वारवारमीरिताभिर्दूरस्थितोऽपि स्वच्छशिरोभिरम्भश्छटा-भिरिव कटाक्षवीचिभिराच्छाद्यमानदिनान्ययापयम् ।^{११}

यहाँ यह कहने की आवश्यकता नहीं है कि अपनी प्रेमिका तिलकमञ्जरी के द्वारा प्रतिदिन प्यार में भेजे हुए मीठे, ताजे और रसीले फलों को, सुगन्धित एव मनोरथ पुष्प-हारों को, सुन्दर-सुन्दर दिव्य स्त्री और आभूषणों को, तथा अन्य सभी राजकुमारोंचित उपयोगी पदार्थों को पाकर हरिवाहन के दिल में उसके लिए प्यार का सागर उमड़ने लगा था। इन दिनों अब वे दोनों पूरी तरह से एक-दूसरे के हो चुके थे।

हरिवाहन और तिलकमञ्जरी विषयक सयोगात्मक शृंगार रस की अगाधधारा तो हमें उस समय बहती हुई दिखाई देती है जब छ महीनों के विरह के पश्चात् तिलक-मञ्जरी हरिवाहन के मिलन से निराश हो जाती है और प्राण त्यागने के लिए तैयार हो जाती है, पर इसी बीच घुणाक्षरन्याय से मिले हुए गन्धर्वक के मुँह से उसकी यह दशा सुनकर हरिवाहन तुरन्त वहाँ आ पहुँचता है और अपनी प्यार भरी बातों से तिलक-मञ्जरी का हृदय खुशियों से भर देता है। धनपाल ने इस प्रसंग को वियोग की पृष्ठभूमि में संयोग को प्रदर्शित करते हुए बड़ी ही खूबी के साथ इस प्रकार से प्रस्तुत किया है—

.....इतस्ततः प्रहिततरलतारकाभिचतसृभिर्वारवनिताभिरुद्धूयमान-चामरम्, उदारनेपथ्यसहचरीवृन्दपरिवृतया, विधूयमानेन कान्त्या विलासिनीसहत्या च विरलविरलमुज्ज्वलहेमदण्डेन बालव्यजनव्रजेन वीज्यमानया, सखीजनोत्सङ्गनिहित-नि सहदेहया, उद्धृतैर्कमणिवलयमात्रालङ्कारया, ताम्बूलविरहोत्कलितमधुरविम्बाधर-रागया, शरद्-दिवेव चन्दनाङ्गरागपाण्डुरपयोधरया, राजहसिकयेव सरसमृणालिकाहार-भूपितशरीरया, तत्कालमेव सलिलादुद्धृतै कमलकुमुदकुवलयमृणालै कल्पितोपधान-मब्जिनीपत्रसस्तरमधिगयानया, जगत्त्रयातिशायिरूपलावण्यया नवीनवयसा नरेन्द्रकन्यया सनाथीकृतपाश्वं..... हरिवाहनमद्राक्षीत् ।^{१२}

ग्रन्थ के अन्त में भी फलागम नामक कार्याविस्था और निर्वहण नामक सन्धि की क्षेत्रभूमि में हमें नायक-नायिकागत सम्भोगपरक शृंगार रस की बहती हुई नितान्त प्रशान्त एव गम्भीर सरिता के दर्शन होते हैं। इस स्थल पर तो धनपाल ने सचमुच ही

हरिवाहन और तिलकमञ्जरी के प्रणयवृक्ष में दाम्पत्य सुख के बड़े ही मधुर और रसीले फलों को उपजाया है। फलस्वरूप पाठको के हृदय-पटल पर एक वाचामगोचर सन्तोष की सर्जना अपने आप ही हो जाती है। वहाँ की सक्षिप्त वाक्यावली इस प्रकार है—

(क) अन्यदा च निरवद्येऽहनि नभश्चरेन्द्रेण दत्तामुपयम्य सम्यगनु-
भूतसकलोद्वाहमङ्गला तिलकमञ्जरीम्, स्थित्वा च तन्मातृपक्षस्य चक्षुःप्रीतये यथोत्तर-
मनुत्तरप्राप्तनवनवोपचारुणि, अनन्तरभवानुभूतपुरुहूतलोकावाससौख्यस्मृतिहराण्यहानि
कतिचिद्..... क्रमेण विक्रमबाहुप्राकाररक्षितचर प्राप नगरम् ।..... प्रविश्य निजनि-
वासेऽभिनवप्रियामुखनिखातनिर्निमेषनयनारविन्द प्रतिदिवसमभिनवान्यनुभवन् नववधू-
निधुवनोत्सवसुखानि सुखमतिष्ठत् ।^{१३}

(ख) एकहेमासनाधोपविष्टया मुहूर्त्तमप्यरहितान्तिकस्तिलकमञ्जरीया
दिनान्ययापयत् । असम्प्राप्तवियोगस्य चास्य प्रणयिनीसमेतेन साक समरकेतुना सपत्नी-
परिवारस्य तेषु तेष्वतिरेकरम्येषु सागरकूलवलयेषु कुलपर्वताग्रेषु..... वर्षान्तरगिरिगुहा-
गह्वरेषु महाह्रदसरित्तीरपालीपुलिनपरिसरेषु द्वीपान्तरत्रिदशनगरनिवेशेष्वन्येषु च
मनोरमोद्देशेषु दिशि दिशि व्योमचारिणा मणिविमाननिवहेन विचरत पृथिव्यामनुदिन-
मुपचीयमानपौरुषप्रतापकीर्त्तोरभिचस्कन्द परमा वृद्धिमानन्दः ।^{१४}

कहना गलत न होगा कि उपरिलिखित इन दो अनुच्छेदों में धनपाल ने नायक और नायिका के अभिनव दाम्पत्य-जीवन की जो झाँकी प्रस्तुत की है वह अतीव सुखद है। इसमें उन्होंने आज के धनी एव प्रभुतासम्पन्न नवविवाहित दम्पति के चिन्ताहीन भोगविलास एव मिथुनविहार की परिकल्पना की भी एक अच्छी-खासी झलक दिखा दी है।

तिलकमञ्जरी में वियोगात्मक शृङ्गार

जिस प्रकार दुःख के बाद सुख, धूप के बाद छाँव, अँधेरे के बाद उजाला, भूख के बाद भोजन और गरीबी के बाद अमीरी का आनन्द अपने आप में स्वयं एक विलक्षण आह्लाद और महत्त्व को सँजोये रहता है ठीक उसी प्रकार प्रेमियों और प्रेमिकाओं के लिए भी विरह के बाद मिलन का आनन्द कुछ अनिर्वचनीय ही होता है। सचाई तो यही है कि जिन्होंने विरह की लम्बी-लम्बी रातों में अपने प्रिय को पाने की चिन्ता में आये और उससे नहीं भरी है उन्हें मिलन में वह मजा नहीं मिल सकता जो कि एक विरही और विरहिणी को अपनी प्रियतमा या प्रियतम के विरह की वेदना को भुगतने के बाद उससे मिलने में मिला करता है। क्योंकि सयोग का महत्त्व वियोग की ही सत्ता पर निर्भर है।^{१५} वियोग की आग में जो जितना ही ज्यादा झुलसता है, सयोग की शीतल चाँदनी में उसे उतना ही अधिक सुख मिलता है। इसीलिए जो साहित्यकार मानवहृदय के सच्चे पारखी हुआ करते हैं वे पाठको के हृदय में सम्भोग शृंगार की मर्मस्पर्शनी अभिव्यजना कराने के लिए अपने काव्य में विप्रलम्भ शृंगार की भी सयोजना किया करते हैं। हमारे आलोच्य कवि धनपाल भी ऐसे ही साहित्यकारों में स्थान पाने योग्य हैं। क्योंकि इन्होंने भी तो अपनी तिलकमञ्जरीकथा में नायक-नायिकागत सम्भोग शृंगार रस के चरम-

परिपाक के लिए विप्रलम्भात्मक शृंगार की काफी सफल परिकल्पना की है। उदाहरण के तौर पर यहाँ हम उनकी तिलकमञ्जरीकथा से कुछ उद्धरण प्रस्तुत करते हैं—

(क) गन्धर्वक द्वारा बनाए गए तिलकमञ्जरी के चित्र की रूपमदिरा को आँखों से पीने के पश्चात् हरिवाहन के प्रशान्त मनोमन्दिर में कामदेव की मधुर घण्टियों की आवाज गूँजने लगती है। फिर जब वह गन्धर्वक के ही मुँह से तिलकमञ्जरी के वश आदि का परिचय पाता है तो उसका दिल उसे पाने के लिए मचलने लगता है। उसके लिए वह गन्धर्वक की सहायता को आवश्यक समझता है। गन्धर्वक भी पुनः आने और सहायता करने का वादा करके चला जाता है, पर लौट नहीं पाता। बस फिर देर ही क्या? तुरन्त ही यही में हरिवाहन (नायक) निष्ठ विप्रलम्भ शृंगार की सरिता का उद्गम हो जाता है, जो धीरे-धीरे आगे चलकर काफी चौड़ी हो जाती है। विप्रलम्भ शृंगार की इसी स्थिति को आचार्यों ने या तो 'अभिलापहेतुकविप्रलम्भ' कहा है या फिर 'पूर्वरागहेतुक-विप्रलम्भ'। इन दोनों संज्ञाओं का आशय एक ही है।

तिलकमञ्जरी को पाने के मनसूबों में डूबते और उतराते हुए हरिवाहन की मनोदशा का चित्रण करते हुए धनपाल लिखते हैं—

.....संस्मृत्य गन्धर्वकालापमुपजातविस्मयश्चिन्तितवान्— अहो काप्यद्भुता तस्याश्चक्रसेनदुहितुः शरीरावयवशोभाम्पत्ति ? यस्मात् त्रिभुवनातिशायिरूपापि तत्प्रतिकृतिरियं चित्रपटगता रूपलव इति निवेदिता तेन विद्याधरदारकेण ।न जाने कस्य सुकृतकर्मणः सत्वरपलायमानतिमिरमार्गप्रधावितशशिप्रभाप्रवाहधवला पतिष्यति वपुषि तरलायता तस्याः कटाक्षदृष्टि ? कस्य सञ्चिताकुण्ठतपसः कण्ठकाण्डे करिष्यति पतिष्यन्त्यास्तद्भुजलतायाः प्रथममूत्रपातमम्लानमालतीकुसुमकोमला स्वयवरस्रक् ? कः सुजन्मा जन्मफलभूतानि प्रस्थितः सह तथा राजपथवर्तिनः सराग पुरजनस्य श्रोष्यति श्रुतिमुखानि प्रशसावचनानि ? कस्त्रिभुवनश्लाघ्यचरितस्तदध्यासितमधिष्ठितो गजस्कन्ध-पीठमाकण्ठमुत्तानिततरलतारैः पीयमानवदनलावण्यो नगरनारीलोचनैरवतरिष्यति विवाह-मण्डपे वेदिवन्धम् ? कस्य कन्दर्पवान्धवस्य तत्क्षणावद्वकम्पस्विन्नसरलागुलौ तदीयकर-पल्लवे लगिष्यति श्लाघ्यशतपत्रशङ्खातपत्रलक्षणो दक्षिणपाणि ? अहो मे मूढता ? यदसावायतेक्षणा भूमिगोचरनृपाधिपात्मजप्रणयिनी भविष्यतीति वार्तयापि श्रुतया हर्ष-मुद्वहामि ।क्वाहम्, क्व सा ? क्व भूमिगोचरस्य निकेतन साकेतनगरम्, क्व दिव्य-सङ्गसमुचिताचलप्रस्थसस्थं रथनूपुरचक्रवालम् ?अन्या अपि प्रकृष्टरूपलावण्यवत्यः प्राप्तयौवना दृष्ट्वा क्षितिपकन्या, अन्यासामपि श्रुतस्तत्त्ववेदिभिरनेकधा निवेद्यमानो विलासक्रमः । न तु कयापि क्वाप्यपहृत चेतो यथानया । कथमिदानीमासितव्यम् ? किं प्रतिपत्तव्यम् ? केन विधिना विनोदनीयेयमनुदिन प्रवर्धमाना तद्दर्शनोत्कण्ठा ? कस्यावेद-नीयमिदमात्मीय दुःखम् ? केन सार्धमालोचनीय कर्त्तव्यम् ?कस्य साहायकेन सेत्स्यति तथा सह समागमप्राप्ति ? अपि नाम दैवमनुगुण स्यात्, एष्यति स विद्याधर-दारकः ; न विस्मरिष्यति परिचयम्, करिष्यति पक्षपातम्,निर्वक्ष्यति वचनवृत्त्या स्वयं प्रतिपन्नमर्थम्, नेष्यति तदीक्षणगोचरप्रापणेन मत्प्रतिकृतिं कृतार्थताम्, कथयिष्य-त्यतिशयेन मां गुणवन्तम्, सापि शशिमुखी तथेति प्रतिपत्स्यते तद् वचनम्, भविष्यति

मदीयदर्शनाभिलाषिणी, प्रेषयिष्यति तमात्मानुरागप्रकटनाय मत्पाश्वम् इत्यनेकसकल्प-पर्याकुलचेतस ... अनवरतमुक्तायतोष्णनिश्वासस्य मुहुर्मुहु पर्यङ्कपरिवर्तनैस्तरङ्गितोत्तरच्छदपटस्य ... शतयामेव कथमपि क्षपा विराममभजत ।^{१६}

इस उपर्युक्त उद्धरण में 'अभिलाषहेतुकविप्रलम्भशृङ्गार' की अभिव्यजना है। हरिवाहन ने अभी तिलकमञ्जरी का केवल चित्र देखा है; और उसकी विलासमयी क्रीडाओं के विषय में भी कुछ सुन रखा है, लेकिन उसके दिल में प्यार की ज्योति जगाने के लिए इतना काफी हो गया है। तभी तो वह उस दुर्लभ चित्रसुन्दरी को पाने की चिन्ता में सारी रात खोया रहता है, और लम्बी-लम्बी गरम उसाँसे भी भरता रहता है। यहाँ इस 'अभिलाषहेतुक विप्रलम्भ' का आश्रय हरिवाहन है, आलम्बन तिलकमञ्जरी है, सारी रात जागते रहना, करवटे बदलते रहना और लम्बी-लम्बी आँहे भरते रहना आदि अनुभाव है, तथा अभिलाष, उत्कण्ठा, स्पृहा पाने के उपायों की चिन्ता, आशा, निराशा, स्मृति, वितर्क आदि व्यभिचारिभाव है। इन सबके संयोग से हरिवाहन निष्ठ 'विप्रलम्भ-शृङ्गार' की निष्पत्ति होती है।

(ख) ज्यो-ज्यो दिन बीतते जाते हैं त्यो-त्यो तिलकमञ्जरी को पाने की हरिवाहन की यह अभिलाषा क्षण-प्रतिक्षण बढ़ती ही जाती है। गन्धर्वक के न लौटने से उसके दिल पर निराशा का दबाव पड़ने लगता है। यहाँ तक कि तिलकमञ्जरी की याद में उसकी आँखें भी गीली होने लगती हैं। उसकी उत्कण्ठा और तल्लीनता इतनी बढ़ जाती है कि उसे शून्य दिशाओं में भी अपनी आँखों के सामने तिलकमञ्जरी के चित्र के प्रतिबिम्ब नजर आने लगते हैं, और वह रातदिन अपनी प्रेयसी की चमकती हुई रूपच्छटा, उभरती हुई युवावस्था और थिरकती हुई विलासच्छेदाओं की ही अगाधकल्पनासरसी में डूबता और उतरता रहता है—

..... अकृतागतौ च तत्र क्रमादतिक्रामत्सु दिवसेषु शिथिलीभूततिलकमञ्जरी-समागमाशाबन्धस्य प्रबन्धविस्तारितोदग्रसतापसम्पद् यथोत्तरप्रथितदिवसायामदुस्तरौ निरन्तरप्रवर्तितोष्णवाष्पसन्ततिरपर इव निदाघसमयो जजृम्भे जनितनिर्भरव्यथस्तस्य दवथुः। अविरत सस्मार सस्मरेण चेतसा चित्रपटपुत्रिकानुसारपरिकल्पितस्य चक्रसेन-तनयातनुलतालावण्यस्य। सततमन्वचिन्तयच्चारुतामनुदिनोपचीयमानस्य तस्या प्रथम-यीवनस्य। यीवनोपचयपरिमण्डलस्तनमनङ्गवेदनोच्छेदनायेव सर्वदा हृदयगतमधत्त तद्रूपम्। आविष्कृतानेकभावविभ्रमाणि लिखितानीव केनापि निपुणचित्रकारेण दिग्भि-त्तिपु दिवानिश ददर्श तस्या प्रतिबिम्बानि.....।^{१७}

इसी सन्दर्भ में धनपाल ने तिलकमञ्जरीविषयक हरिवाहननिष्ठ विप्रलम्भ-शृङ्गार के उद्दीपन विभाव के रूप में वर्षा ऋतु का भी वर्णन किया है। सावन मास के कारे-कजरारे बादल, मरकत मणियों से जड़ी हुई सी शशयश्यामला वसुन्धरा, कदम्बवृक्ष के पुष्पों के पराग से सुगन्धित ठण्डी-ठण्डी हवाएँ, उत्तर की ओर उड़ते हुए हँसों की पाँते, केवड़े के खिले हुए खुशबूदार फूल, कोयल की रसभरी तान और मोरो का मादक नाच हरिवाहन के दिल में फफोले पैदा करने लगा था। वह दिन-प्रतिदिन दुर्बल होते जा रहे थे।^{१८}

वर्षा बीती, शरद् आ गई, पर गन्धर्वक नहीं आया। हरिवाहन का दिल अब घर में न लगता था। विचारा राज्यभ्रमण के बहाने अपने समरकेतु आदि यार-दोस्तों के साथ कुछ राजकुमारोचित सेना लेकर निकल पड़ा और घूमता-घामता अपने मन को बहलाता हुआ कामरूप देश में पहुँच जाता है। इसके बाद 'विप्रलम्भशृङ्गार' का स्रोत काफी दूर तक सूखा हुआ-सा है।

(ग) जब वैताड्य पर्वत पर अदृष्टपारसरोवर के तीरवर्ती एलालतामण्डप में हरिवाहन की क्षणभर के लिए तिलकमञ्जरी से अकस्मात् ही भेट होती है और पल मारते ही तिलकमञ्जरी वहाँ से गायब हो जाती है तो हरिवाहन की स्मरणशक्ति को एक झटका-सा लगता है। थोड़े ही ऊहा-पोह के पश्चात् वह निर्णय कर लेता है कि वह युवती तिलकमञ्जरी ही होगी। बस फिर क्या था, निराशा की रेत में समाई हुई विप्रलम्भशृङ्गार रस की धारा फिर से छलकने लगती है। वह उसकी खोज में लग जाता है, पर वह फिर मिलती नहीं है। अब उसका यह विप्रलम्भ 'विरहहेतुक' है। क्योंकि वह उसकी एक झलक अपनी आँखों से ले जा चुका है। रात में उसे नीद नहीं आती है, लतामण्डप में देखते ही अपनी सपनों की रानी को न पहिचान पाने का उसे महान् दुःख है।^{१६}

(घ) हरिवाहननिष्ठ विप्रलम्भशृङ्गार रस की ही एक तेज धारा हमें एक स्थान पर और भी बहती हुई नजर आती है। उपहार के रूप में हरिवाहन तिलकमञ्जरी के पास चन्द्रातप नामक दिव्य हार भेजता है। सयोग की बात यह कि तिलकमञ्जरी को उसे देखते ही अपने पूर्वजन्म के पति ज्वलनप्रभ की याद आ जाती है, और इसीलिए वह फिर हरिवाहन की ओर से अपना प्यार भरा दामन खींच लेती है। फलस्वरूप हरिवाहन उसके विरह से तिलमिला जाता है। वह अपने सारे ही होश-हवाश खो बैठता है और यहाँ तक कि तिलकमञ्जरी के प्यार से वचित होने के दुःख को महन न कर सकने के कारण पहाड़ से गिरकर मरने के लिए भी चल देता है—

.....इति पठितमात्र एव सहस्रोत्थितप्रवलसर्वाङ्गकम्पस्य प्रणुन्न इव पृथुना श्वासपवनेन, गुरुकृत इव गरीयसा वाष्पपूरेण, अवलम्बित इव निरालम्बेन पतता हृदयेन विगलितप्रयत्नांगुलीपरिगृहीत पपात करतलादलक्षितो मे लेख । तत कोऽहम् ? क्वायात ? किमर्थमायात ? किं मया प्रस्तुतम् ? किमेतद् दिनम् ? किं निशा ? कोऽय काल ? किं मरणम् ? किमेव मोह ? किं चेतना ? किं सत्यमेतदाहोस्विदिन्द्रजालम् ? किं स्वदेशोऽयमुत् विदेश ? इत्याद्यविद्वान् वलवता समास्कन्दितो मनोदु खेन .. अभिलषित-भूधरभृगुप्रपातश्च ..केनाप्यनुपलक्षित...विजयार्धगिरिशिखरमध्यारोहम् ।^{२०}

अब आइए, जरा नायिकानिष्ठ विप्रलम्भशृङ्गार रस पर भी एक विहङ्गम दृष्टि डाल ले। यह सच है कि तिलकमञ्जरी षोडशी वाला है, वह निहायत ही खूबसूरत है, तथा विलासितापूर्ण और स्वतन्त्र वातावरण में भी पली है। लेकिन उसका दिल युवा-प्रेम की पीर से अभी विलकुल ही अपरिचित था कि अदृष्टपारसरोवर के तीर पर एक एलालतामण्डप में उसकी भेट हरिवाहन से हो जाती है। हालाँकि वह इस मुलाकात में हरिवाहन के पास रुकती नहीं है; उसके समयोचित प्रश्नों का उसे उत्तर भी नहीं देती है,

किन्तु अपना पूरी तरह से कुंवारा दिल उसे जरूर दे बैठती है। उसके शान्त और स्वच्छ मनोमानसरोवर में रतिकामना की लहरे लहराने लगती है। वह बेचैन हो उठती है। उसकी सहेलियाँ और परिचारिकाएँ उसकी यह हालत देखकर चिन्तित हो जाती हैं। जैसे-तैसे वे उसे घर ले जाती हैं। वहाँ पहुँचते-पहुँचते तो वह पूरी तौर से वियोगिनी ही बन जाती है।^{२१}

कथानायिका तिलकमञ्जरीनिष्ठ विप्रलम्भ शृंगार का दूसरा प्रसंग धनपाल ने तब प्रस्तुत किया है जब हरिवाहन तिलकमञ्जरी के यहाँ से कुछ दिनों के लिए अपनी छावनी को वापिस चला जाता है। इसे 'प्रवासहेतुक विप्रलम्भ' कह सकते हैं। वह उन सभी स्थानों को बड़े प्यार और उत्कण्ठा से देखती है, जहाँ हरिवाहन ठहरा था। अपने हाथों से उसका चित्र बनाती है। ललितकलाओं का अभ्यास करती रहती है ताकि जब हरिवाहन लौटे तो उसे वह खुश कर सके। गन्धर्वक से भी वह आए दिन हरिवाहन के ही विषय में पूछती रहती है।^{२२} उन दिनों वह पूरी तौर से प्रोषितपतिका बनी हुई है और अपने प्रेमी के लौटने के इन्तजार में दिन बिता रही है। अपने प्रियतम के विरह में बेचैन उससे नाजुक दिल की धडकनों को गिनते हुए से धनपाल लिखते हैं—

तन्वङ्ग्यास्त्वमिति प्रसादविशदं नासीति तिलसम्,
 चक्षुर्द्वारपथावतारिणि जने व्यापारयन्त्या मुहुः ।
 हर्षातिप्रभवाः प्रतिक्षणभवत्स्वेदाम्बुदाहज्वरे,
 वाष्पाम्भःकणिकाः पयोधरतटे पुष्यन्ति शुष्यन्ति च ॥

वाह, इसे कहते हैं प्रिय का वेतहाशा इन्तजार। कमाल है, प्रेमी के आने का अन्दाज लगाते ही आँखों में खुशी की लहर दौड़ जाया करती है, पर थोड़ी ही देर बाद न आने की बात सुनकर वे ही आँखें उदासी में डूब जाती हैं, इसी बीच प्रियतम के आने और न आने की खुशी और गम में दिल भी तरलता और दाहकता का शिकार बनता रहता है। फलस्वरूप उसपर हरक्षण टपकते हुए आँसुओं की बूँदें झलकती और सूखती रहती हैं।^{२३}

इस नायिकानिष्ठ विप्रलम्भशृङ्गार का तीसरा प्रसंग तब देखने को मिलता है जब तिलमञ्जरी को यह पता चलता है कि हरिवाहन ही उसका पूर्वजन्म का ज्वलनप्रभ है। अब उसे बड़ी ग्लानि होती है कि वह हरिवाहन से व्यर्थ ही दूर हुई। इसी बीच जब उसे यह मालूम होता है कि हरिवाहन लापता है तो वह घबरा जाती है। विमान पर बैठकर स्वयं सारे दिन उसे ढूँढती रहती है। विरह और पश्चात्ताप की दोहरी आग में उसका सुकुमार हृदय झुलसने लगता है, और जब उसे यह मालूम होता है कि हरिवाहन विजयार्धपर्वत की उच्चतम चोटी पर अकेला चढकर गायब हो गया है तब तो उसका दिल उसके अनिष्ट की आशङ्का से बुरी तरह काँपने लगता है। यहाँ तक कि वह बेहोश भी हो जाती है। होश आते ही जिनेन्द्र भगवान् की पूजा और प्रार्थना करने के बाद प्रियतम के मिलन से निराश होने के कारण अदृष्टपार सरोवर में डूब मरने के लिए चल देती है। किन्तु इसी बीच पिता से प्राप्त आशवासन के सहारे हरिवाहन के मिलन की

आशा में छ. माह बिताने लगती है। फलस्वरूप विप्रलम्भ की वह स्थिति 'करुणविप्रलम्भ' में बदलती-सी नजर आने लगती है।^{२४}

मलयसुन्दरी, जो इस कथाकाव्य (उपन्यास) की पताकानायिका है, की तो सारी ही कहानी धनपाल ने विरह की कलम और वेदना की स्याही से लिखी है। बीच में क्षण-मात्र के लिए, सो भी फाँसी के फन्दे में झूलने के बाद, अवश्य ही उसे अपना सपना साकार दिख जाता है, पर फिर वही अनन्त विरह उसके गले बंध जाता है। लेकिन गनीमत है कि धनपाल ने आखिरी पन्नों में उसकी सुन ली है, और उसे उसके प्रियतम से मिलाकर विरह की वेडियो से मुक्त कर दिया है।

तिलकमञ्जरी के अङ्गरसों का विवेचन

धनपाल ने मानव-मनोभावों एवं परिस्थितियों की विचित्रता को प्रस्तुत करने के लिए अपनी तिलकमञ्जरी कथा में अङ्गरसों की भी सफल सयोजना की है। ठीक भी तो है, अवयवी की पुष्टि अवयवों की आनुपातिक पुष्टि पर ही तो निर्भर रहती है। साथ ही साथ पाठकों को रुचि-परिवर्तन का भी अवसर मिल जाया करता है। इस दृष्टि से हमें तिलकमञ्जरीकथा में यत्र-तत्र अद्भुत, भयानक, करुण वीर, रौद्र और शान्त रस के भी झरने झरते हुए नजर आते हैं। पर वे झरने (रसस्रोत) हैं काफी छोटे-छोटे। अच्छा तो लीजिए, अब हम संक्षेप में उनकी चर्चा प्रस्तुत करते हैं।

अद्भुत रस

जब आश्रय के हृदयसरोवर में विस्मय की लहरें उमड़ने लगती हैं तो समझा जाता है कि अद्भुत रस की निष्पत्ति हो रही है। धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में ऐसे कई स्थल हैं जहाँ इस रस की अनुभूति साकार होती है। उदाहरणार्थ हम आकाशमार्ग से आते हुए विद्याधरमुनि वाले स्थल को ही ले सकते हैं। उन्हें वायुगति से उड़ते हुए देखकर सम्राट् मेघवाहन एवं सम्राज्ञी मदिरावती का हृदय कौतूहल और विस्मय के अतिरेक से भर जाता है। तभी तो वे उनके प्रति आदर प्रकट करने की भावना से उठ खड़े होते हैं। धनपाल के सक्षिप्तीकृत शब्दों में यह वर्णन इस प्रकार है—

एकदा च राजामहाप्रासादस्य पृष्ठे समुपविष्ट ...सह तथा (मदिरावत्या) प्रस्तुतालाप सहसैवान्तरिक्षेण दक्षिणापथादापतन्तम्, उद्योतितसमस्तान्तरिक्षमार्गम्...
...विद्याधरमुनिमपश्यत्। दृष्ट्वा च तमदृष्टपूर्वमुपजातकृतूहलो विस्मयस्तमितदृष्टि-
रूपरतनिमेषतया दर्शनप्रीत्युपाजितेन पुण्यराशिना तस्यामेव मूर्त्तावाविर्भूतदिव्यभाव इव मुहूर्त्तमराजत। अभिमुखीभूत च त प्रासादस्यसुदूरविकासितमुख सम मदिरावत्या प्रत्युज्जगाम।^{२५}

सम्राट् से विदा लेकर जाते समय भी वह आकाश में उड़ान भरकर हम सबके मनोमानस में आश्चर्य की लहरे छोड़ जाते हैं।^{२६}

अद्भुत रस की अनुभूति हमें वहाँ भी होती है जहाँ एक सामान्य-सा तोता कमलगुप्त के उत्तरपत्र को उनकी पुकार पर उठाकर ले उड़ता है। हम सबके लिए तोते

का वह आकस्मिक एव मानवोचित व्यवहार विस्मय का उद्बोधक ही सिद्ध होता है।^{२७} इसी प्रकार जब हम हाथी को उडता हुआ पाते हैं तब तो हमारा विस्मय और भी अधिक बढ़ जाता है।^{२८} तिलकमञ्जरी के भवन में दिव्य वस्त्र के सस्पर्श से तोते का गन्धर्वक के रूप में सहसा बदल जाना देखकर भी कम विस्मय नहीं होता।^{२९}

इस तरह हम पाते हैं कि धनपाल ने कथावस्तु में कौतूहल की सर्जना के लिए स्थान-स्थान पर अद्भुत रस की निष्पत्ति करने का अच्छा प्रयास किया है।

भयानक रस

यह रस हृदय में भय का संचार करता है। यही कारण है कि इसे सहृदय कम पसन्द करते हैं। पर आखिर है तो एक रस ही। क्योंकि भयनामक स्थायी मनोभाव को नजर-अन्दाज तो किया नहीं जा सकता है इसीलिए साहित्य-जगत् में इसकी अभिव्यजना को स्थान भी मिला है। धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी कथा में एक-दो स्थानों पर भयानक रस के आलम्बन-विभावों की तो सर्जना की है किन्तु इसकी निष्पत्ति उन्होंने नहीं की। वह करना भी नहीं चाहते होंगे, क्योंकि उन स्थलों पर उसके आलम्बन-विभावों का सामना करने वाले पात्र कोई साधारण पात्र नहीं हैं। उनमें एक तो सम्राट् मेघवाहन ही है जो सौ कोसों दूर है, और दूसरे युवराज समरकेतु है, जो भय को भय समझना अपनी वीरता का कलङ्क समझते हैं।

अतः भयानक रस के दोनों ही आलम्बन-विभाव रस को निष्पन्न करने में असमर्थ रहे हैं, और मैं समझता हूँ कि धनपाल ने ऐसा जानबूझकर ही किया है, जो ठीक भी है।^{३०}

करुण रस

धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा में जहाँ एक ओर अपने पाठकों को रति-भावना की तरंगों में तैराने का सफल प्रयास किया है, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने अनेक स्थलों पर उनके हृदयकुसुम को करुणा की भी नदी में बहने के लिए बाध्य कर दिया है। हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरीकथा में शृंगार रस के बाद दूसरे नम्बर पर यह करुण रस ही आता है, जो पाठकों के मनोमस्तिष्क पर अपनी पूरी छाप जमाने में कामयाब होता है। ऐसे कई स्थल हैं जहाँ पाठकों की आँखें गीली हुए बिना नहीं रह सकती। उदाहरणार्थ—सर्वप्रथम सम्राट् मेघवाहन के शिरोदान वाले दृश्य को ही लीजिए। भला ऐसा कौन होगा जो एक अच्छे सम्राट् के सिर को कटता हुआ देखता रहे? पर वह हृदय कुछ ऐसा ही है। उनकी आधी कटी हुई गर्दन को देखकर दिल फडफडाने लगता है और शोक से भारी हो जाता है।^{३१}

इसी प्रकार जब हमें महावतो की हालत और बातों से ऐसा आभास होने लगता है कि राजकुमार हरिवाहन की उस पागल हाथी ने हत्या कर दी है तो हमारे दिल में एक गहरा सदमा बैठ जाता है और मन के मानसरोवर में शोकलहरियाँ थपेड़े मारने लगती हैं।^{३२} धनपाल लिखते हैं—

युवराज ! न केवल गगनमार्गः, सोऽपि दुष्टात्मा पापकर्मभिर्दृष्टोऽस्माभिः । केवल यद्व्यावर्तनाशया तस्य पृष्ठे प्रधाविता, य चान्वेषयद्भिरनुभूतो दिनत्रयमसावसह्य धुत्पिपासाकृत परिक्लेशः, य चानीय युवराजेन योजयितारः इति पुरा चिन्तितमस्माभिः, स नास्ति सकलमेदिनीचक्रचन्द्रमा कुमार इत्यभिधाय वाष्पजललवानधोमुखाः सस्रजुः ।^{३३}

इस समाचार को पाकर छावनी की जो हालत हुई उसका भी वर्णन पढकर पाठको की पलकें गीली होने लगती हैं ।^{३४}

कहणा की नदी में पाठको को वहाँ भी तैरना पड़ता है जहाँ धनपाल ने मलय-मुन्दरी को प्रणय की असफलता के कारण फाँसी के फन्दे पर लटक कर जान गँवाते हुए दिखाया है । उस समय का बन्धुसुन्दरी का विलाप शोक को उद्दीपित करने में आगे को भड़काने में आँधी के काम जैसा काम करता है । उस प्रकरण को, लम्बा होने की वजह से ही, मैं यहाँ उद्धृत करने का साहस नहीं कर पा रहा हूँ ।^{३५}

आगे चलकर एक स्थल ऐसा भी मिलता है जहाँ शोक का समुन्दर ही लहराता हुआ नजर आता है । हम देखते हैं कि कथा की नायिका तिलकमञ्जरी अपने प्रियतम हरिवाहन के मिलने की उम्मीद खो चुकी है । उसे अपने सेवक चित्रमाय की बात सुनकर ऐसा विश्वास हो गया है कि उसी के द्वारा उपेक्षित होने के कारण उसका प्रेमी पहाड़ से गिरकर आत्मघात कर चुका है । अतः वह भी अपने जीवन को व्यर्थ समझने लगती है, और फिर सब ओर से निराश होकर अपनी सहेलियों से विदा लेकर अदृष्टपारसरोवर में डूब मरने के इरादे से चल पड़ती है । उसकी सभी सहेलियाँ भी उसके इस निर्णय से रोने लगती हैं । उस समय उन सबकी सिसकियों और आँसुओं का पाठको के दिल पर कुछ ऐसा बसर पड़ता है कि वे उस शोकसमुन्दर में बुरी तरह गोता खाने लगते हैं ।^{३६}

वीर रस

इस रस की अभिव्यजना से शरीर में उमग पैदा हो जाती है, उत्साह और साहस अँगड़ाई लेकर जाग पड़ते हैं । तिलकमञ्जरीकथा में इस प्रकार की उत्साहसम्पन्न मनोदशा की अनुभूति दो स्थलों पर तो निश्चित रूप से होती ही है । इनमें एक स्थल तो वह है जहाँ अयोध्या के सेनाध्यक्ष वज्रायुध के साथ सिंहलद्वीप के युवराज समरकेतु का अन्धाधुन्ध निशायुद्ध वर्णित किया गया है । इस सन्दर्भ में धनपाल ने दोनों सेनाओं की भिडन्त का बड़ा ही फडकता हुआ वर्णन किया है । लीजिए उसका सक्षिप्तीकृत उदाहरण इस प्रकार है—

.....परस्परवधनिवद्धकक्षयोश्च तयो • सोत्कापात इव निशितप्रासवृष्टिभिः, सनिर्घातपात इव गदाप्रहारैः, ससवर्तकाम्बुददुर्दिन इव करिशीकरासारैः, सोत्पातरविमण्डल इव कीलालितकरालचक्रमुक्तिभिः, सर्वैद्युत सूर्य इव जवापतज्ज्वलितशक्तिभिः, अजायत महाप्रलयसन्निभ समरसङ्घट्टः । सर्वतश्च गात्रसङ्घट्टरणितघण्टानामरिद्विपावलोकनक्रोधधावितानामिभपतीना वृंहितेन, प्रतिगलाश्वदर्शनक्षुभिताना च वाजिना ह्येपितेन, • • • • • स्थन्दनाना चीत्कृतेन, • • • • • वाणयष्टीना टकृतेन, पर्यस्यता रथकेतनाना कटुत्कारेण, • • • • • नाराचाना सुत्कारेण, • • • • • रुधिरापगाना घूत्कारेण, • •

समरभेरीणा भाङ्गारेण निर्भराधमातसकलदिवचक्रवाल.....साक्रन्दमिव, साट्टहासमिव, सास्फोटनरवमिव ब्रह्माण्डमभवत् ।^{३७}

समरकेतु और वज्रायुध का बाणयुद्ध तो महाभारत के अर्जुन और कर्ण के बाण-की याद दिला देता है उस प्रसंग का एक सक्षिप्तीकृत अनुच्छेद इस प्रकार है—

.....बारबारमन्योन्यकृततर्जनयोश्च तयो. आकर्णान्ताकृष्टमुक्तास्तुल्यकालमा-स्वादितगलामिपाविसारिण., लङ्घितदशदिशो द्वाराध्वगा, राजकार्योपयोगिनस्तीक्ष्णा, परितोषितसुराङ्गना सुपर्वाण, महाजवा वाजिन., चापलतोपिताः क्षितिपालदारकाः, विषमाश्वमण्डलभेदिन प्राप्तमोक्षा, दत्तदीर्घनिद्रा महासन्निपाता, स्वेच्छाविहारिणः खेचरा, ...सायका प्रसक्तु । × × × नरपतिकुमार × × × वेगाकृष्टचापयष्टि-स्तपातजलधर इव जलधारासारम्, अन्धकारिताष्टदिगन्तरालसूत्रिताकालप्रदोषम्, अनवरतमुत्पतद्भि नभसि भीषणैर्ज्यानिनादैररिशिरोभिश्च व्याहृतविसर्गम्, स्तूयमान-मिव सुभटशस्त्रपातरणितेन, प्रणम्यमानमिव भूमिनिक्षिप्तमूर्धभि कवन्धैः, अर्च्यमानमीव निपतदातपत्रकुसुमै स्यन्दनै, क्षिप्यमाणलाजमिव उच्छलत्कुम्भमुक्ताफलाभि करि-घटाभि, अभिषिच्यमानमिव मुक्तासृग्वृष्टिभि प्रहारव्रणैः,मूक मांसभेदे, मन्द मेदसि, मुखरमस्थिषु, मन्थर स्नायुग्रन्थिष्वसख्यमसृजन्मार्गणव्रातम् ।^{३८}

वीररस की अभिव्यजना का दूसरा स्थल वह है जहाँ समरकेतु की सफलसमुद्रीय विजययात्रा का वर्णन किया गया है। इस प्रसंग में सिंहलद्वीप की राजधानी रगशाला नामक नगरी से चली हुई समरकेतु की सेना का काफी ओजपूर्ण वर्णन मिलता है।^{३९} समुद्रीय सामन्तो पर समरकेतु की विजय का भी वर्णन कम उत्साहवर्धक नहीं है।^{४०} धर्मवीरता और दानवीरता की दृष्टि से सम्राट् मेघवाहन को कभी भी नहीं भुलाया जा सकता है। क्योंकि हम देखते हैं कि वह वेताल की माँग पर अपना सिर भी स्वयं काटकर देने लगते हैं।^{४१} दयावीरता में हरिवाहन अग्रणी है। वह एक अपरिचित युवा विद्याधर दम्पती की खुशी के लिए अपना सारा दुःख भूलकर कठिन तपस्या में लग जाता है।^{४२} युद्धवीरता में तो समरकेतु मूर्द्धन्य ही है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल ने शृगार की सेवा के लिए वीर का अच्छा और सागोपाग उपयोग किया है।^{४३}

रौद्र रस

यह तमोगुणप्रधान रस है। शरीर में क्रोध का 'करेण्ट' दौड़ना ही इसकी अभिव्यजना है। तिलकमञ्जरीकथा में देखा जाए तो, ऐसा एक ही प्रसंग है जहाँ रौद्र रस की अभिव्यजना की गई है, और सच बात तो यह है कि पाठको का मन उस प्रसंग में भी क्रोधाभिभूत नहीं होता है। प्रसंग यह है कि गन्धर्वक मलयसुन्दरी के मृतप्राय मूर्च्छित शरीर को स्वस्थ करने के लिए विमान में रखकर आकाशमार्ग से उत्तरदिशा की ओर बड़ी तेजी से जा रहा है। वह चूँकि एक जैनमन्दिर के ऊपर से गुजरता है, इसलिए उस मन्दिर का रक्षक एक यक्ष उस पर नाराज हो जाता है और उसके विमान की गति को रोक देता है। गन्धर्वक जल्दी में है, क्योंकि उसे मलयसुन्दरी के शरीर में समाया हुआ

विष जल्दी से जल्दी दूर करने के लिए औषधियों के देश में पहुँचना है। अतः वह यक्ष से तकरार कर बैठता है, जिससे यक्ष की क्रोधाग्नि भडक पड़ती है। बस उस समय उसके शरीर में रौद्ररस की धारा बहने लगती है। इस सन्दर्भ में धनपाल ने लिखा है—

स एवमुक्तमात्र एव मया रोपरवतेक्षणो ललाटतटविघटितभगुरभ्रूकुटिराविष्कृत-
वेतालरूपः—रे रे दुरात्मम् ! अनात्मज्ञ ! विज्ञानरहित ! परिहृतविशिष्टजनसमाचार !
विगतपारसंसारपल्वलपङ्कशूकर ! महापापकारिन् ! मामपि महोदराख्य यक्षसेना-
धिपमधिक्षिपसि ? रे विद्याधराधम ! न जानासि मे स्वरूपम् ? ...तदरे दुराचर !
मां तर्जयसि ? गतोऽस्यधस्तादनेन दुष्टचेष्टितेन । क्व यासि ?हता हताश ! ते
विद्याधरकृत यदृच्छाचारिता, इत्युदीर्यं दत्तहुङ्कार तद्विमान
सरसि न्यक्षिपत् ।^{४४}

स्पष्ट है कि धनपाल ने यक्षनिष्ठ रौद्ररस की निष्पत्ति करनी चाही है, जिसका आलम्बन भोलाभाला गन्धर्वक बनाया गया है, जो विचारा हवन करने में अपना हाथ जला बैठा है। पाठको को यहाँ, धनुर्भङ्ग के अवसर पर आए हुए रामलक्ष्मण पर नाराज होते हुए, परशुराम की याद आ सकती है।

शान्त रस

ससार की निस्सारता का भाव जब रह-रह कर उभरने लगता है तब शान्त रस की शान्तधारा धीरे-धीरे बह निकलती है, और मन कुछ भारी सा रहने लगता है। तिलकमञ्जरीकथा में भी अदृष्टपारसरोवर में गिरकर निकलने के बाद हरिवाहन जब कुछ आश्वस्त होते हैं तो उनके मन में कुछ इसी प्रकार की निर्विण्णता भर जाती है। फलस्वरूप उसे हम शान्त रस की कोटि में बड़ी आसानी से रख सकते हैं। धनपाल ने उनकी उस निर्वेदमयी मनोदशा का चित्रण इस प्रकार किया है—

.....अहो विरसता ससारस्थिते, अहो विचित्रता कर्मपरिणतीनाम्, अहो
यदृच्छाकारितायामभिनिवेशो विधे अहो भगुरस्वभावता विभवानाम्.....सर्वमेव
स्वप्नविज्ञानोपम सम्पन्नम् ।सर्व एवायमेवकार. ससार । इदं तु चित्रं यदीदृशमप्ये-
नमवगच्छामीदृशीमपि भावानामनित्यता विभावयताम्, ईदृशानपि दशाविशेषाननुभवतां
न जातुचिज्जन्तूनां विरज्यते चित्तम्, न विशीर्यते विषयाभिलाष, न भगुरीभवति
भोगवाञ्छा, नाभिधावति निःसङ्गतां बुद्धिः..... । सर्वथा अतिगहनो बलीयानेष
ससारमोह ।^{४५}

निस्सन्देह ही थोड़ी देर के लिए यहाँ धनपाल ने हरिवाहन निष्ठ शान्त रस की अभिव्यजना करके पाठको के मन को ससार से विमुक्त करने का अच्छा प्रयास किया है। शान्त रस की हलकी सी लहर उस समय भी उठती दीखती है जब सम्राट् मेघवाहन सन्यास लेकर परलोकसाधनोन्मुख होते हैं।^{४६}

वत्सल रस

जब अपनी सन्तान या छोटे भाई-बहिनों के लिए दिल में प्यार का सागर हिलोरे

मारने लगे तो समझना चाहिए कि वत्सल रस की निष्पत्ति हो रही है। इस रस की सत्ता एव स्वरूप के विषय में आचार्य विश्वनाथ ने काफी सहानुभूति के साथ विचार किया है।^{४०} तिलकमञ्जरी कथा में धनपाल ने सम्राट् मेघवाहन,^{४५} विद्याधरराज विचित्र-वीर्य^{४६} और काचीनरेश कुसुमशेखर^{४७} की मनोभूमियों में वत्सल की त्रिपथगा बहाने का उल्लेखनीय प्रयत्न किया है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरीकथा में अगीरस (शृगार) की पुष्टि में अन्य सभी अपेक्षित अगरसों की भी सफल अभिव्यजना की गई है। हाँ, इतना अवश्य है कि इसमें हास्यरस और वीभत्स रस के लिए अलवत्ता कोई भी स्थान नजर नहीं आता है। मेरी समझ से शृगाररस प्रधान इस कथा में वीभत्स रस का न पाया जाना तो एक प्रकार से ठीक ही है, किन्तु हास्य रस का अभाव कुछ अवश्य खटकता है।

रसों की अभिव्यजना पर विचार

वास्तव में देखा जाए तो काव्य का सारा आनन्द उसकी रसात्मकता पर ही निर्भर रहता है। नीरस काव्य को या नाटक को कोई भी तो पसन्द नहीं करता है। क्योंकि रस का अभाव होते ही काव्य की सारी कमनीयता पर कालिख पुत जाती है, और यही कारण है कि भारतीय मनीषा काफी विचार-विमर्श करने के पश्चात् इसे ही काव्य का जीवन मानने लगी है।^{४९}

यह सच है कि जो साहित्यकार अभीष्ट रसों की जितनी ही अच्छी अभिव्यजना कर लेता है उसकी कृति का साहित्यजगत् में उतना ही अधिक स्वागत होता है। अतः प्रत्येक जागरूक एव सवेदनशील साहित्यकार अपनी कृति में उपयोगी एव हृदयग्राही रसों की निष्पत्ति करने का पूरा-पूरा प्रयत्न करता है। हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल भी ऐसे ही जागरूक एव सवेदनशील साहित्यकारों में से एक है। उनकी रोमांटिक कथाकृति 'तिलकमञ्जरीकथा' में हमें सभी उपयोगी एव अपेक्षित रसों की अभिव्यजना का अतीव मजबूत समन्वय दृष्टिगोचर होता है। रसाकर्षण या रसविरोध नाम जैसी कोई भी अरुचिकर स्थिति हमें उसमें नहीं मिलती है। बल्कि जिस प्रकार छोटी-छोटी नदियाँ किसी महानदी की धारा को परिवर्धित किया करती हैं उसी प्रकार अद्भुत, भयानक, करुण, वीर, वत्सल, शान्त आदि प्रासंगिक रस भी तिलकमञ्जरीकथा के प्रधान रस (शृगार) की अभिव्यजना एव चर्चणा में पूरी तौर से सहायक बनते हुए नजर आते हैं।

रस संयोजना को देखते हुए लगता है कि धनपाल ने किसी रसविशेष की अभिव्यक्ति के लिए कोई प्रयत्न विशेष नहीं किया है। इसीलिए उसमें स्वाभाविकता और सम्प्रेषणीयता भी पाई जाती है। उन्होंने रसाभिव्यजना के विस्तार एव सकोच की सीमा और औचित्य का भी काफी ध्यान रखा है और इसीलिए हम संक्षेप में यह कह सकते हैं कि धनपाल सस्कृत-वाङ्मय की गद्यात्मिका विधा के एक अच्छे-खासे रससिद्ध साहित्यकार हैं।

तिलकमञ्जरीकथा में विभाव

जो रसनिष्पत्ति का मूलाधार होता है, अर्थात् जिसे देख-सुनकर हृदय में बसने

वाला कोई भावविशेष तरंगित होने लगता है उसे हम विभाव कह सकते हैं। भरतमुनि ने वाचिक, आगिक और सात्त्विक अभिनयो पर आश्रित रहने वाले रसादि रूप अर्थ की जानकारी (विभावना) कराने वाले प्रमुख कारण को विभाव कहा है।^{१२} नाट्यदर्पणकार श्रीरामचन्द्रगुणचन्द्र ने रस के स्वल्प को प्राप्त होने वाले और वासना के रूप में पाठको या दर्शकों के हृदयसागर में बसने वाले स्थायी भाव को जो विभावित करते हैं, अर्थात् जो उसे प्रकट करते हैं, उन्हें विभाव कहा है।^{१३} साहित्यदर्पणकार विष्णुनाथ का भी कुछ ऐसा ही आशय है।^{१४}

इस विभाव के दो भेद हैं—पहला आलम्बन-विभाव और दूसरा उद्दीपन-विभाव।^{१५} धनपाल की कथाकृति में हमें दोनों ही प्रकार के विभावों का सफल एवं ममानुपातिक वर्णन मिलता है। सर्वप्रथम हम यहाँ उनकी कथावस्तु के अगीरस (शृगार) के विभावों की चर्चा चलाते हैं। प्रस्तुत कथाकाव्य में हमें हरिवाहन और तिलकमञ्जरी की मुख्य रोमानी कहानी के अतिरिक्त दो और भी प्रणय कथाएँ देखने को मिलती हैं। उनमें एक तो है समरकेतु और मलयसुन्दरी की प्रेम-कथा, जो मुख्य-कथा के साथ अपनी सत्ता बड़ी रोचक रीति से कायम बनाए रखती है, और दूसरी है तारक तथा प्रियदर्शना की प्रेमविवाहविषयक लघुकथा, जो परिचयात्मक मात्र है। हे ये तीनों ही शृगाररस-मयी। इन्हे पढ़ने के बाद हमें तो त्रिवेणी (गंगा, यमुना और सरस्वती) की याद आ गई थी; और वह याद इस प्रकरण को लिखते समय फिर से ताजी हो गई है। भला आए भी क्यों नहीं? क्योंकि मेरे मस्तिष्क में तो हरिवाहन और तिलकमञ्जरी की कथा जो मुख्य-कथा है, गंगा के रूप में, समरकेतु और मलयसुन्दरी की कथा जो सहायक कथा है, यमुना के रूप में और तारक तथा प्रियदर्शना की छोटी-सी प्रेम-कथा सरस्वती के रूप में धर कर चुकी है। हमें इन तीनों ही कथा-सरिताओं में शृगार का स्वादिष्ट सलिल (रस) भी बहता हुआ नजर आता है। जिस प्रकार नदी का जल अपने दोनों ही किनारों को आप्लावित करता हुआ आगे बढ़ता जाता है ठीक उसी प्रकार इन कथा-सरिताओं का शृगार सलिल (रस) भी नायक-नायिका रूपी अपने दोनों तटों को सराबोर करता हुआ दृष्टिगोचर होता है। धनपाल ने अपनी इस कथाकृति में मुख्यकथारूपिणी सरिता का एक किनारा तो हरिवाहन को माना है और दूसरा तिलकमञ्जरी को। इसी प्रकार दूसरी सहायक कथारूपिणी नदी का एक किनारा समरकेतु है और दूसरा मलयसुन्दरी। अब जो तीसरी छोटी-सी प्रेमकथारूपिणी सरिता है उसका एक किनारा तारक है और दूसरा प्रियदर्शना।

हम चाहते हैं कि उपरिलिखित अनुच्छेद में आया हुआ 'किनारा' शब्द 'आलम्बनविभाव' शब्द का उपलक्षण बनकर तीनों ही प्रणयियुगलों—हरिवाहन और तिलकमञ्जरी, समरकेतु और मलयसुन्दरी तथा तारक और प्रियदर्शना—को परस्पर आत्मनिष्ठ शृगार का 'आलम्बनविभाव' भी ध्वनित कर दे। धनपाल ने कथा के अनुपात को ध्यान में रखते हुए शृगार रस के इन सभी आलम्बनविभावों का रोचक चित्रण प्रस्तुत करके कथा की रोमाण्टिकता को पूरी तरह से सुरक्षित रखा है।

रसानुभूति को उभाड़ने के लिए उद्दीपन-विभाव की भी संयोजना अपने आप में

काफी महत्त्व रखती है। इस दृष्टि से धनपाल ने शृंगार को उद्दीपित करने के लिए कही रतिपात्र के रूपसौन्दर्य का नखशिख वर्णन,^{५६} तो कही देश और काल की एकान्तता तथा मादकता का चित्रण^{५७} करने में हमेशा ही बड़ी सूझबूझ से काम लिया है। उनके ये वर्णन कही भी मन को उबाने वाले नहीं हैं। वे काफी सीमित हैं, सापेक्ष हैं, और रसोद्दीपन में पूरी तरह से सशक्त हैं।

तिलकमञ्जरीकथा में अद्भुत रस के विभाव

धनपाल ने अपनी कथाकृति में विद्याधरमुनि, शुकरूप में परिवर्तित गन्धर्वक और हाथी का रूप बना लेने वाला चित्रमाय, इन तीनों को ही एक-एक स्थान पर अद्भुत रस के आलम्बनविभाव के रूप में प्रस्तुत किया है। आकाशमार्ग से उड़ते हुए विद्याधरमुनि के तप पूत शरीर की शोभा और उनके उद्भावित गुणों को उद्दीपन विभाव के रूप में वर्णित किया है।^{५८} वह दृश्य भी विस्मय का कम उद्दीपक नहीं है जब वह मेघवाहन से विदा लेकर आकाश में उड़ने का उपक्रम करते हैं तभी तो उस समय सम्राट् भी अपनी ललकभरी आँखों से उन्हें तब तक देखते रहते हैं जब तक कि वह ओझल नहीं हो जाते।^{५९} उधर जब चित्रमाय हाथी का रूप धारण करके हरिवाहन का छल से हरण करके उसे अपनी पीठ पर आकाशमार्ग से उड़ाने लगता है तो उस समय उसकी अतितीव्रगति, साथ ही साथ सँड को भी इधर-उधर करते रहना आदि का वर्णन उद्दीपन विभाव के रूप में माना जा सकता है।^{६०} इसी प्रकार जब गन्धर्वक शापलब्ध शुकरूप को दिव्यपट के सस्पर्श से त्यागकर पुनः अपने असली रूप में प्रकट होता है तो उस समय उसके द्वारा बड़े झटके के साथ वस्त्र को हटाना, साथ ही उसे देखकर महल की महिलाओं का “अरे यह तो गन्धर्वक है, अरे यह तो गन्धर्वक है” ऐसा कहते हुए एकदम चिल्लाने लगना अद्भुत रस का उद्दीपन विभाव बन जाता है, जो काफी स्वाभाविक है।

तिलकमञ्जरीकथा में भयानक रस के विभाव

धनपाल ने लक्ष्मी की तपस्या में लगे हुए मेघवाहन के सामने अकस्मात् प्रकट हुए वेताल को भयानक रस के आलम्बनविभाव के रूप में प्रस्तुत किया है। उसके भयकर स्वरूप एवं रोमांचकारी अट्टहास को उद्दीपन विभाव की कोटि में रख सकते हैं। इसी प्रकार हरिवाहन की खोज में निकले हुए समरकेतु की मार्ग में मिले जगल की गहनता और भयकरता का वर्णन भी भयानक रस का उद्दीपन विभाव बनने की क्षमता रखता है। किन्तु ये दोनों ही स्थल आश्रय के अभाव में भयानक रस की अभिव्यक्ति एवं उद्दीपित करने में असमर्थ ही रहे हैं। भला किसी ने ठीक ही तो कहा है—मूल नास्ति कुतः शाखा ?

तिलकमञ्जरीकथा में करुण रस के विभाव

जब मेघवाहन वेताल को अपना सिरदान में देने के लिए काटने लगते हैं, और बात की बात में आधा काट भी देते हैं तो उस समय पाठकों के मन में सम्राट् के प्रति

उमड़ती हुई करुणा को उद्दीप्त करने के लिए धनपाल ने सम्राट् के उस अधकटे सिर, खून से लथपथ तलवार और जल्दी से जल्दी अपना पूरा सिर काट देने के लिए सम्राट् की छटपटाहट और फिर उनकी अर्धमूर्च्छा का उद्दीपन विभाव के रूप में काफी अच्छा चित्रण किया है।^{६१} इसी प्रकार जब हरिवाहन का एक मदोन्मत्त हाथी द्वारा अपहरण हो जाता है तो छावनी में करुणा का सागर उमड़ने लगता है। पर इस करुणा का उद्दीपन तब हो जाता है जब ढूँढने पर हाथी तो मिल जाता है लेकिन हरिवाहन नहीं मिलते। धनपाल ने इस स्थल को करुण रस के उद्दीपन विभाव के रूप में बड़ी सफलता के साथ वर्णित किया है।^{६२} उधर मलयसुन्दरी के आत्महत्या के प्रयास पर धनपाल ने गले में चादर का फन्दा डालकर अशोक वृक्ष की शाखा में लटकती हुई मलयसुन्दरी के छटपटाते हुए शरीर का, तथा उसकी इस हालत को देखकर क्रन्दन तथा वचाने का उपाय करती हुई वधुसुन्दरी का जो वर्णन किया है वह भी पाठकों के मन में उस स्थिति में मलयसुन्दरी के प्रति उमड़ती हुई करुणा एवं सहानुभूति को उद्दीप्त करने में काफी मदद देता है।^{६३} लेकिन हरिवाहन के मिलन से निराश होकर जब तिलकमञ्जरी अदृष्टपारसरोवर में डूब मरने के लिए चल देती है तो उस समय धनपाल करुण रस के उद्दीपन करने वाले तत्त्वों पर आवश्यक ध्यान नहीं दे पाए है। केवल उसकी सहेलियों को अनुमरण के लिए कृतसङ्कल्प बताकर ही आगे बढ़ गए हैं। यहाँ उन्होंने हृदय की पुकार की ओर से लगता है कि अपने कान ही बन्द कर लिए हैं।^{६४}

तिलकमञ्जरीकथा में वीर रस के विभाव

वज्रायुध और समरकेतु के निशायुद्ध में दोनों ओर के सैनिकों में वीर रस की उद्दाम धारा फूट पड़ती है। वज्रायुध और समरकेतु तो वीर रस में सरोवर ही देखते हैं। धनपाल ने इन सबको वीर रस के आलम्बनविभाव के रूप में चित्रित किया है। इस अवसर पर मागध-वन्दीजनो द्वारा कही गई विरुदावलियाँ, समरारम्भसूचक भेरी और नगाडों की आवाजें, सैनिकों की 'पकड़ो-मारो' की पारस्परिक चुनौतियाँ, भाला-बर्छियों की चमचमाहट, वाणों की सनसनाहट, गदाओं की टक्कर, धनुषों की टङ्कार, घोड़ों की हिनहिनाहट और हाथियों की चिंघाड़ आदि का वर्णन वीर रस से उद्दीपनविभाव के रूप में बड़ी सफलता के साथ किया गया है।^{६५}

इसी प्रकार समरकेतु की समुद्रीय युद्ध यात्रा के अवसर पर उसकी सेना का वर्णन भी वीर रस के ही उद्दीपनविभाव के रूप में मिलता है।

तिलकमञ्जरीकथा में रौद्र रस के विभाव

यक्षाधिपति महोदर जब गन्धर्वक पर नाराज होता है तो उसके क्रोध का ठिकाना नहीं रहता है। उस समय यक्ष के लिए गन्धर्वक रौद्र रस का आलम्बनविभाव बना दिया जाता है। साथ ही गन्धर्वक की व्यग्रपूर्ण उक्तियाँ खीलते हुए तेल में पानी की तरह यक्ष की क्रोधाग्नि को भड़काने का काम करती है।^{६६} अतः उन उक्तियों को हम निर्विवाद रूप से रौद्र रस का उद्दीपनविभाव मानेंगे।

तिलकमञ्जरीकथा में शान्त रस के विभाव

अदृष्टपारसरोवर में गिरकर निकलने के बाद हरिवाहन को निर्वेद बेर लेता है। उनका हृदय शान्त रस से गीला होने लगता है। अतः इसके वह आलम्बनविभाव हैं, साथ ही साथ आश्रय भी, और बात की बात में अपने सभी माथियों से उस अकल्पित रीति से बिछुड जाने की बात सोचने से तथा अपना अपहरण करने वाले अपने हाथी की दुर्दशा पर रह-रहकर ध्यान जाने से उनका निर्वेद बढ़ने लगता है। अतः उनकी इस विचारधारा को, साथ ही साथ वन की एकान्तता को, हम शान्त रस का उद्दीपन विभाव मानना उचित समझते हैं।^{६५}

तिलकमञ्जरीकथा में वत्सल रस के विभाव

तिलकमञ्जरीकथा में एक स्थान पर तो इस रस का 'आलम्बनविभाव' सद्यो-जात शिशु हरिवाहन है और उद्दीपन विभाव उसका जन्मोत्सव है।^{६६} यहाँ इस रस का आश्रय सम्नाट् मेघवाहन है। दूसरे स्थान पर आलम्बनविभाव गन्धर्वदत्ता है और उसका उद्दीपनविभाव मलयसुन्दरी की गन्धर्वदत्ता से मिलती-जुलती आकृति और नृत्यकला है। यहाँ इस रस का आश्रय विचित्रवीर्य है।^{६६} तीसरे स्थान पर मलयसुन्दरी आलम्बन-विभाव है और उसके प्रणयवृक्ष पर कुठाराघात तथा उसका आत्महत्या का प्रयास, इस रस का उद्दीपनविभाव है। इस स्थल पर वत्सल का आश्रय काचीनरेश कुसुमशेखर है।^{६७}

तिलकमञ्जरी में अनुभावो की समीक्षा

आलम्बन विभाव एवं उद्दीपन विभाव से जब आश्रय में कोई रसविशेष आन्दोलित होने लगता है तो उसके फलस्वरूप उस आश्रय में कुछ वाचिक एवं शारीरिक चेष्टाओं को साहित्यशास्त्र में अनुभाव कहने की पुरातन परम्परा आज भी सुरक्षित है। एक सफल साहित्यकार इस बात का सदैव ध्यान रखता है कि उसकी कृति में रस के अभिव्यजक अनुभावो का स्वाभाविक वर्णन हो। हमारे धनपाल भी इस विषय में काफी सतर्क है। वह अनुभावो का निहायत ही स्वाभाविक चित्रण करने में सिद्धहस्त है। वह भलीभाँति समझते हैं कि शृंगार रस की लहरे उमडते ही व्यक्ति अपने प्रिय (आलम्बन विभाव) को काफी ललचाई हुई और प्यारभरी निगाहो से देखने लगता है। उसकी नख-शिख शोभा में उसकी आँखें डूबने और उतराने लगती हैं। तिलकमञ्जरी के चित्र को हरिवाहन भी कुछ इसी प्रकार से देखता है।^{७१} वह तिलकमञ्जरी के प्रिय सेवक गन्धर्वक से मिलने की आशा से उस उद्यान में रोज पहुँचता और इन्तजार करता है जहाँ उसकी उससे पहली भेट हुई थी।^{७२} हरिवाहन को देखने से तिलकमञ्जरी की भी आँखों में प्यार की चमक दौड़ जाती है।^{७३} यह अनुभाव नहीं तो और क्या है? इसके अतिरिक्त धनपाल ने लाज एवं प्यार की चादर में लिपटी हुई तिलकमञ्जरी की मुँह से सीत्कार करना, मणिमय स्तम्भो से आलिंगन करना, रोमांटिक गीत गाना और चित्र बनाना, ताली दे-देकर मयूरो को नचाना, पापाणमयी स्त्रीप्रतिमाओ (शालभञ्जिकाओ) के उभरे हुए उरोजो पर मोतियों के हार पहनाना आदि—शृंगाररसाभिव्यजक चेष्टाओ को भी

अपनी कृति में बड़े ही अच्छे ढंग से अनुभावों के रूप में प्रस्तुत किया है; जिन्हें स्थाना-भाववशात् चाहते हुए भी हम यहाँ उद्धृत-करने में असमर्थ हैं।^{१४} प्रिय से निराश होकर प्रेमी द्वारा जो आत्मघात की चेष्टाएँ विप्रलम्भ की चरम चेष्टाएँ किंवा अनुभाव मानी गई हैं, उनका भी तिलकमञ्जरीकथा में अभाव नहीं है।^{१५}

समरकेतु को देखकर शृंगार रस की तरंगों में तैरती हुई मलयसुन्दरी की भी शारीरिक चेष्टाएँ निहायत ही स्वाभाविक अनुभाव मानी जाने योग्य हैं—

(क)प्रससार सर्वाङ्गेषु राग, ...अक्षारीत्स्वेदविसर., ...वद्धप्रबलकम्पा किमपि रोमाञ्चजालकममुञ्चत् कुचस्थली ।

(ख) किं विकासोत्तानया, किं स्तिमितया, किं तरलतारकया, किं मुग्धया, किमङ्गीकृतप्रागल्भ्यया, किमालम्बितकुटिलभावया, किं प्राजलया, तत्कालमहमपि न जानामि कीदृश्या दृशा तमद्राक्षम् ।^{१६}

आकाशमार्ग में उड़ते हुए विद्याधरमुनि को देखकर मेघवाहननिष्ठ अद्भुत रस की अभिव्यजना करते समय धनपाल ने 'टकटकी लगाकर देखते रहना, आश्चर्य में डूबने लगना, रोमांचित हो उठना आदि' अनुभावों की सर्जना के प्रति जागरूकता बरती है।^{१७} भयानक रस के अनुभावों का तिलकमञ्जरी में सर्वथा अभाव है। इसका कारण है (जो ठीक भी है) कि इस रस का आलम्बन तो है किन्तु आश्रय कोई नहीं है। कर्ण रस के—आँसुओं का बहना, चेहरे का फीका पड़ जाना, गले का रुँध जाना, क्रन्दन करना, विलाप करना, लम्बी-लम्बी साँसें भरना, मूर्च्छित हो जाना, प्राण छोड़ने तक की नौवत का आ जाना आदि—अनुभावों की संयोजना तो मिलती है, पर उसमें काव्यात्मकता एवं प्रौढता का अभाव अवश्य ही खटकता है।^{१८}

वीररस के 'अविपाद, शक्ति, धैर्य, शौर्य, रणकौशल, रणनीतिनिष्ठा आदि' अनुभावों का खुला परिचय समरकेतु-वज्रायुध के निशायुद्ध में मिल जाता है, जो अग-रसाग होने के कारण संक्षिप्त होकर भी अपने आप में काफी पूर्णता लिए हुए है।^{१९} रौद्ररस की अभिव्यजना का एक ही प्रसंग आता है, और वह भी काफी संक्षिप्त।^{२०} किन्तु अनुभावों की दृष्टि से उपेक्षणीय नहीं है। क्योंकि आँसुओं में क्रोध-जनिन लालिमा का दौड़ जाना, भौंहों का चढ़ जाना और आवाज में तीक्ष्णता का आ जाना, ये तीन अनुभाव हमें वहाँ देखने को मिलते ही हैं। मैं समझता हूँ कि शान्तरस की पृष्ठभूमि में मनुष्य की वृत्तियाँ एवं प्रवृत्तियाँ अन्तर्मुखी होने लगती हैं। अतः ससार की निःसारता पर रह-रहकर सोचने लगना या सब कुछ छोड़कर निरीह जीवन बिताने लगना ही इसके परिपक्व अनुभाव समझने चाहिए। शायद इसी दृष्टि से धनपाल ने भी अदृष्टपारसरोवर से निकलने के बाद हरिवाहन की विचारधारा को तथा अन्त में सम्राट् मेघवाहन के साम्राज्य-त्याग को शान्तरस के अनुभावों के रूप में प्रस्तुत किया होगा।^{२१}

वत्सल रस में गले से लगाना, गोद में बैठाना, सिर सूँघना, माथा चूमना, पुलकित होना, खुशी के आँसुओं का बह निकलना आदि सभी अनुभावों को धनपाल पूरी तौर से अभिव्यजित नहीं कर पाए हैं। मेघवाहन और मदिरावती, जो कि वत्सल रस के आश्रय के रूप में चित्रित किए गए हैं, में पुत्रप्राप्ति की प्रबल उत्कण्ठा तो दिखाई गई है

और प्राप्ति के पश्चात् उन्हें सन्तुष्ट सी चित्रित किया गया है, किन्तु दृग् है कि उनके वात्सल्य की अभिव्यजक स्वाभाविक चेष्टाओं का वर्णन खटाई में पड गया है।^{१५२}

तिलकमञ्जरीकथा में व्यभिचारिभावो की अभिव्यक्ति

जिस प्रकार समुद्र में लहरे उठती और डूबती रहती है उसी प्रकार सहृदय के हृदय में स्थायिभाव की अभिव्यजना के क्षणों में जो तरह-तरह के विचार आते और जाते रहते हैं उन्हें साहित्यशास्त्र में व्यभिचारिभाव कहा जाता है।^{१५३} अधिकांश आचार्यों ने इनकी सख्या तैतीस ही बताई है। हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल ने इन व्यभिचारिभावो का भी आवश्यकतानुसार बडा ही मनोवैज्ञानिक चित्रण किया है। अभिलाष-विप्रलम्भ के दिनों में हरिवाहन के हृदयसरोवर में उठती-वैठती अनेक भाव-तरंगे व्यभिचारिभाव की सज्ञा प्राप्त करने में सर्वथा समर्थ हैं। तिलकमञ्जरी के चित्र को देखकर रतिभाव से ओतप्रोत हो जाने के कारण हरिवाहन के मन में औत्सुक्य, चिन्ता शका, असूया, दैन्य, मोह, स्मृति, विषाद, वितर्क आदि रति के व्यभिचारिभावों का बडा ही सरस परिस्फुरण हुआ है।^{१५४}

इसी प्रकार हरिवाहन की रूमच्छटा एव गुणसम्पदा पर आसक्त होने के पश्चात् तिलकमञ्जरीनिष्ठ शृंगार के लज्जा, उत्सुकता, अवहित्या, चपलता, मद, हर्ष आदि सचारिभावो की अभिव्यजना भी धनपाल ने काफी सधे हुए शब्दों में की है।^{१५५}

अद्भुत रस के अभिव्यजक औत्सुक्य, जडता, मति और वितर्क नामक व्यभिचारिभावो की सर्जना में उन्होंने अनुपात का जो ध्यान रखा है वह काफी औचित्यपूर्ण है। क्योंकि किसी अप्रधान रसविशेष की उद्दामधारा बहाकर उसमें अपनी मूल्यवान् कथावस्तु को डुबो देना कोई अच्छी बात नहीं समझी जाती है।

भयानक रस के व्यभिचारिभावो की सर्जना का तो कोई प्रयत्न ही नहीं उठता; क्योंकि इस रस का तो उनकी कृति में कोई आश्रय ही नहीं है। वीर रस की अभिव्यक्ति करते समय, विशेषरूप से समरकेतु और वज्रायुध के निशायुद्धवर्णन में, हर्ष, आवेग, गर्व, क्रोध, उग्रता आदि व्यभिचारिभावो की सत्ता की पाठको को सजीव अनुभूति कराने में धनपाल को जो सफलता मिली है वह निस्सन्देह प्रशसनीय है।^{१५६} गन्धर्वक से अपनी अवहेलना का अनुभव करके यक्ष के हृदय में क्रोध का जो शोला भडक पडता है उसकी आवेग और उग्रता के रूप में अविलम्ब चिनगारियाँ छिटकाने में भी धनपाल को कामयाबी मिली है।^{१५७}

अदृष्टपारसरोवर से निकले हुए हरिवाहन को निर्वेद, ग्लानि, चिन्ता, वितर्क आदि शान्त रस के सचारिभावो के चगुल में फँसा हुआ बताया ही गया है, जो नितरा स्वाभाविक है। अब शेष वचता है वत्सल रस, इसके अनिष्टाशंका रूप व्यभिचारिभाव की अभिव्यजना हमें तब देखने को मिलती है जबकि अपनी पुत्री मलयसुन्दरी के प्रणय एव आत्महत्या के प्रयास का रहस्य जानने के बाद कुसुमशेखर उसे बुलाकर उससे वाते करता है।^{१५८} इस सन्दर्भ में विचित्रवीर्य और मलयसुन्दरी के बीच हुई वातचीत भी उद्धरणीय है।^{१५९}

इस प्रकार समीक्षा करने के पश्चात् हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि धनपाल ने अपनी कथाकृति में अगीरस एव अग्रसो की अभिव्यजना में सहजता, सम्प्रेषणीयता, सवेदनीयता, विश्वसनीयता तथा प्रसादात्मकता लाने के लिए एकाग्र रस को छोड़कर अन्य सभी रसों के आलम्बन-विभावों के अनुभावों और व्यभिचारिभावों का उचित एव सजीव वर्णन किया है।

भाव की अभिव्यजना

आचार्य मम्मट का कहना है कि देवता, मुनि, गुरु, नृप, पुत्रादिविषयक रति (प्रेम) को तथा व्यजित हुए व्यभिचारिभाव को भी, भाव ही मानना चाहिए, न कि रस। क्योंकि जो रति नामक स्थायी भाव है वह श्रृंगार रस की सजा तभी पा सकता है जबकि वह रमणी-विषयक हो, ६° अन्यथा नहीं।

पर यहाँ हमें यह भी तो याद रखना है कि आचार्य विश्वनाथ ने पुत्रविषयक रति को कोरा 'भाव' न मानकर पूरी तरह से 'वत्सल रस' मानने के लिए अपना सटीक आग्रह प्रकट किया है, ६° जिसे स्वीकार करने के लिए आज का प्रत्येक सवेदनशील मनीषी तैयार हो गया है। मैं भी यही उचित समझता हूँ कि पुत्र-विषयक रति को मम्मट के 'भाव' नामक कठघरे से निकालकर विश्वनाथ सम्मत 'वत्सल रस' के सिंहासन पर बैठा दिया जाए। इतना ही नहीं, बल्कि मैं यह भी चाहता हूँ कि पुत्रविषयक रति के अतिरिक्त जो देवता, मुनि, गुरु और नृप विषयक रति है उसे केवल भाव नहीं बल्कि 'भक्तिभाव' कहना चाहिए। इससे एक लाभ तो यह होगा कि स्थायिभाव से इसकी पृथक्ता स्पष्ट हो जाएगी, और दूसरा लाभ यह होगा कि फिर 'भक्ति रस' जैसे किसी अन्य रस को मानने की कोई इच्छा किंवा आवश्यकता ही शेष नहीं रहेगी।

हमें धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में भी उपर्युक्त भाव की अभिव्यजना के कई स्थल देखने को मिलते हैं। पर यहाँ हम उन्हीं को उद्धृत करेंगे जो विशिष्ट एव उत्कृष्ट हैं।

देवता विषयक रतिभाव

शुष्कशिखरिणि कल्पशाखीव, निधिरधनग्राम इव, कमलखण्ड इव मारवेऽध्वनि ।
भवभीमारण्ये वीक्षितोऽसि मुनिनाथ । कथमपि ॥ (क)

दृष्टे भवति नयनसृष्ट्या सम-
मद्य जन्म जिन । सफलमभून्मम ।
अकृतपुण्यमपि सुकृतिजन प्रति
लघुमात्मानमवैमि न सम्प्रति ॥ (ख) ६२

चूँकि जैन सम्प्रदाय के देवता उनके तीर्थंकर ही माने गए हैं, अतः प्रकृत स्थल में समरकेतु-निष्ठ ऋषभदेव नामक प्रथम तीर्थंकर-विषयक रति को देवता विषयक रति-भाव के रूप में अभिव्यक्त माना जा सकता है। इसके अतिरिक्त सम्राट् मेघवाहन द्वारा

लक्ष्मीजी की आराधना को तो देवताविषयक रतिभाव मानने में जरा भी आपत्ति नहीं होनी चाहिए ।^{६३}

मुनि विषयक रतिभाव

उपरितनकुट्टिमन्यस्तचरण च तमुपमृत्य सविनयमवनीपतिः.....सानन्द.....
प्रणम्य स्वयं समुपनीते...हेमविष्टरे न्यवेशयत् । कृतगृहागत-महर्षिसमुचितोपचारश्च...
सप्रश्रयमुवाच—भगवन् ! एष.....मुनिगणमाननीयेन गुरुता परामारोपित. प्रामाद-
स्त्वया ।...प्रणामसमये च मूर्धानमधिरोपितेन प्रकृतिपूतेन निजपादपांमुना सम्पादितम-
विरलतीर्थस्नानफलम् । एव च सामान्येन सर्वतः समुपजातमप्यसंजाततृप्तिरधिकतर-
कल्याणसम्पन्लाभाय भगवता क्रियमाणमिच्छाम्यात्मनो विशेषेणानुग्रहम् ।^{६४}

यहाँ भेघवाहननिष्ठ विद्याधरमुनिविषयक रतिभाव की अभिव्यजना की गई है ।

नृपविषयक रतिभाव

नरेन्द्र ! सर्वदा शरीरसन्निहितं. प्रधानपुरुषैरिव प्रस्तावावेदिभिरपृष्टैरपि
निवेदितोऽसि चक्रवर्त्तिलक्षणं स खलु भवान् मध्यमलोकपालो राजा भेघवाहन.,
योऽस्माभि पुरा देवासुरसमूहसम्बाधे दिव्यसदसि विष्टपत्रयपते पुरो देवस्य पाकशासनस्य
मर्त्यलोकवार्त्तानिवेदनाधिकारनियुक्तै प्रधाननाकिभि. एव विजिगीषुः, एवं प्रजापाल,
एव त्यागशील, एव धार्मिक इति बहुप्रकारमकुरितपुलकपदमलकपोलैरवनिपालकथा-
प्रक्रमे सुचिरमुपवर्ष्यमान श्रुतोऽसि । सर्वथा न कृतार्थं चक्षुरूपजातम् । फलित च सद्यो
देवतादर्शनसमुत्थ पुण्यजातमर्त्कितोपनतेनामुना त्वदवलोकनेन ।^{६५}

यहाँ धनपाल ने 'मर्त्यलोकवार्त्तानिवेदनाधिकारनियुक्तदेवदूतवृन्दनिष्ठ' तथा
'ज्वलनप्रभनिष्ठ' नृपतिभेघवाहन-विषयक रतिभाव को अभिव्यक्त किया है ।

व्यजित व्यभिचारिभाव

कुशासु च स्थण्डिलनिषण्णा, परिगता परमवैराग्येण प्रदीप्तमिव सर्वतोद्दु ख-
दहनै जीवलोकमालोकयन्ती,....विषयसुखोपभोगे भग्नाभिलाषा,....अशक्यप्रतिकारता
कर्मशक्ते, दु खदानव्यसनिता स्नेहस्य, निस्सारता ससारस्य,.....अनिमित्तभंगुरतां
भागधेयानाम्, अविधेयता विधे, विचित्रता कालपरिणते, अशरणतां प्राणिसार्थस्य,....
...भावयन्ती क्षपयामि.....कालम् ।^{६६}

यहाँ मलयसुन्दरीनिष्ठ निर्वेद, दैन्य, ग्लानि, चिन्ता, स्मृति, घृति आदि व्यभि-
चारिभावो को व्यजित किया गया है ।

रसाभास तथा भावाभास

हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरीकथा में रसाभास एवं भावाभास का चित्रण नहीं
किया गया है । यद्यपि वज्रायुध और मलयसुन्दरी को लेकर वज्रायुधनिष्ठ इन दोनों
आभासों को चित्रित करने का धनपाल को एक अच्छा-खासा अवसर मिला था लेकिन
उन्होंने इसका उपयोग नहीं किया है । काश, वह करते !

भावोदय की अभिव्यंजना

तिलकमञ्जरी के चित्र को देखकर हरिवाहन के हृदय मे^{६०} और हरिवाहन को देखकर तिलकमञ्जरी के हृदय मे^{६१} क्रमशः औत्सुक्य एव लज्जा नामक भाव का उदय हुआ है। इसी प्रकार मलयमुन्दरी और समरकेतु के हृदयो मे भी एक दूसरे को देखते ही औत्सुक्य का उदय हुआ है।^{६६} इसके अलावा भी चित्रमाय के मुँह से हरिवाहन के लापता होने का समाचार पाकर तिलकमञ्जरी एवं मलयमुन्दरी के हृदयो मे चिन्ता का उदय देखने को मिलता है।^{१००}

भावशान्ति

तिलकमञ्जरीकथा मे अकस्मात् 'भावशान्ति' का सबसे अच्छा स्थल वही है जहाँ हरिवाहन द्वारा भेंट मे भेजे हुए हार के देखने से तिलकमञ्जरी के हृदय मे हरिवाहन के प्रति उत्सुकता शान्त हो जाती है।

भावसन्धि

तारक के माध्यम से समरकेतु की प्रणय-प्रार्थना को सुनकर मलयमुन्दरी के मन मे भावों का जो द्वन्द्व उठा है,^{१०१} उसे साहित्यिक भाषा मे भावसन्धि कह सकते है। इसी प्रकार अपने पूर्व एव वर्तमान जन्मो की कथा को सुनकर ज्वलनप्रभ एव हरिवाहन को लेकर तिलकमञ्जरी के मन मे विषाद एव हर्ष की लहरें एक ही साथ उठ पडी है। अतः उम स्थल को भी 'भावसन्धि' का क्षेत्र मानने मे कोई आपत्ति नही हो सकती है।^{१०२}

भावशबलता

इसका एक उदाहरण तो वह है जब हरिवाहन रात मे अपनी शय्या पर लेटा हुआ तिलकमञ्जरी के विषय मे विचार करता है। उस समय उसके मन मे औत्सुक्य, चिन्ता, वितर्क, मति, स्मृति, दैन्य, धृति आदि आदि अनेक संचारी विचार (व्यभिचारि-भाव) आने और जाने लगते है।^{१०३} अतः उसकी उस मनोभूमि को हम भावो की शबलता (विचित्रता) से ओत-प्रोत मानने मे संकोच नही करेंगे। इसी प्रकार इसका एक दूसरा उदाहरण तब देखने को मिलता है जब समरकेतु गीतध्वनि के अनुसरण की असफलता पर अपनी खिन्नता प्रकट करता है।^{१०४}

तिलकमञ्जरीकथा के भावपक्ष (हृदयपक्ष) को लेकर मैं लिखना तो बहुत कुछ चाहता हूँ, किन्तु शोधग्रन्थ की सीमा की एक अमूर्त दीवार मेरी लेखनी के सामने आ खड़ी होती है। फिर भी इस सोपान के अन्त मे यहाँ इतना और भी कहना चाहूँगा कि धनपाल हृदय के बहुत बड़े धनी थे, और इसीलिए उन्होंने अपनी कथावस्तु के कण-कण मे काव्य की आत्मा को प्रतिष्ठित करने मे अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है।

सन्दर्भ

१. मेक्डूगल दी इनर्जीज् ऑफ मेन, अध्याय ७, पृ० ६७-६८

२. (क) विभावानुभावव्यभिचारिसयोगाद् रसनिष्पत्ति ।

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय ६, कारिका ३२ के आगे ।

(ख) कारणान्यथ कार्याणि सहकारीणि यानि च ।

रत्यादे स्थायिनो लोके तानि चेन्नाट्यकाव्ययोः ।

विभावा अनुभावास्तत्कथ्यन्ते व्यभिचारिण ।

व्यक्त स तैर्विभावाद्यै स्थायी भावो रस स्मृतः ॥

—मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास ४, कारिका २७-२८

(ग) विभावेनानुभावेन व्यक्त सचारिणा तथा ।

रसतामेति रत्यादि स्थायिभावः सचेतसाम् ॥

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका १

(घ) विभावै सानुभावोद्यत्सात्त्विकव्यभिचारिभिः ।

स्वादुत्व नीयमानोऽसौ स्थायिभावो रसो भवेत् ॥

—सर्वेश्वराचार्य, साहित्यसार, प्रकाश ५, कारिका ३ का उत्तरार्ध और ४ का पूर्वार्ध ।

३. देखिये— (क) भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय ६, कारिका ४३-४८

(ख) विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका १८३-१८६

४. दर्शनस्पर्शनादीनि निषेवेते विलासिनी ।

यत्रानुरक्तावन्योन्य सम्भोगोऽयमुदाहृतः ॥

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका २१०

५ (क) भावो यथा रतिर्नाम प्रकर्षमधिगच्छति ।

नाधिगच्छति चाभीष्ट विप्रलम्भस्तदोच्यते ॥

—सरस्वतीकण्ठाभरण, परिच्छेद ५, कारिका ४५

(ख) यत्र तु रतिः प्रकृष्टा नाभीष्टमुपैति विप्रलम्भोऽसौ ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका १८७ का पूर्वार्ध ।

६. (क) तत्र शृङ्गारस्य द्वौ भेदौ—सम्भोगो विप्रलम्भश्च । तत्राद्य परस्परावलोकना-
लिङ्गनाधरपानपरिचुम्बनाद्यनन्तत्वादपरिच्छेद्य इति एक एव गण्यते ।

—मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास ४, कारिका २६ के आगे ।

(ख) सख्यातुमशक्यतया चुम्बनपरिरम्भणादिबहुभेदात् । अयमेक एव धीर-
कथित सम्भोगशृङ्गारः ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका २११

७. (क) भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय ६, कारिका ४६ के आगे का वृत्तिभाग ।

(ख) मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास ४, कारिका २६ के आगे का वृत्तिभाग ।

(ग) विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका १८६ के उत्तरार्ध से २०६ तक ।

८. तिलकमञ्जरी, पृ० ३६२
 ९. वही, पृ० ३६२-३६३
 १०. वही, पृ० ३६८-३६९
 ११. वही, पृ० ३६४-३६५
 १२. वही, पृ० २२९-२३०
 १३. वही, पृ० ४२५-४२६
 १४. वही, पृ० ४२८

१५. न विना विप्रलम्भेन सम्भोगः पुष्टिमश्नुते ।
 कपायिते हि वस्त्रादौ भूयान् रागोऽनुषज्यते ॥

—सरस्वतीकण्ठाभरण, परिच्छेद ५, कारिका ५२

१६. तिलकमञ्जरी, पृ० १७५-१७७
 १७. वही, पृ० १७९
 १८. वही, पृ० १७९-१८१
 १९. वही, पृ० २५०-२५३
 २०. वही, पृ० ३६७
 २१. वही, पृ० ३५४-३५५
 २२. वही, पृ० ३६०-३६१
 २३. वही, पृ० ३६१
 २४. वही, पृ० ४१३-४१६
 २५. वही, पृ० २३-२५
 २६. वही, पृ० ३३
 २७. वही, पृ० १६४-१६५
 २८. वही, पृ० २४२
 २९. वही, पृ० ३७६ तथा ३७७
 ३०. (क) वही, पृ० ४६-४९
 (ख) वही, पृ० १६९-२००
 ३१. वही, पृ० ५२-५४
 ३२. वही, पृ० १८८-१९१
 ३३. वही, पृ० १८९
 ३४. वही, पृ० १६३
 ३५. वही, पृ० ३०५-३०९
 ३६. वही, ० ४१६
 ३७. वही, पृ० ८७
 ३८. वही, पृ० ८९-९०
 ३९. वही, पृ० ११५-१२०
 ४०. वही, पृ० १३३

४१. वही, पृ० ५१-५३

४२. वही, पृ० ३६७-४००

४३. उत्तमप्रकृतिर्वीर उत्साहस्थायिभावकः ।

× × × ॥

स च दानधर्मयुद्धैर्दयया च समन्वितश्चतुर्धा स्यात् ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका २३२ का पूर्वार्ध और २३४ का उत्तरार्ध ।

४४. तिलकमञ्जरी, पृ० ३८२-३८३

४५. वही, पृ० २४४

४६. वही, पृ० ४२६

४७. स्फुट चमत्कारितया वत्सल च रस विदुः ।

स्थायी वत्सलता स्नेह पुत्राद्यालम्बन मतम् ॥

उद्दीपनानि तच्चेष्टाविद्याशीर्यदयादयः ।

आलिङ्गनाङ्गसस्पर्शशिरश्चुम्बनमीक्षणम् ॥

पुलकानन्दवाष्पाद्या अनुभावाः प्रकीर्तिता ।

सचारिणोऽनिष्टशङ्काहर्षगर्वादयो मता ॥

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका २५१-२५३

४८. तिलकमञ्जरी पृ० ८७ यथा १०१

४९. वही, पृ० २७०-२७३

५०. वही, पृ० ३२८-३२९

५१. (क) नहि रसादृते कश्चिदर्थं प्रवर्तते इति ।

—भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अध्याय ६, कारिका ३२ के आगे ।

(ख) वाग्वैदग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम् ।

—अग्निपुराण ।

(ग) (१) काव्यस्यात्मा स एवार्थस्तथा चादिकवे पुरा ।

क्रौञ्चद्वन्द्ववियोगोत्थः शोक श्लोकत्वमागतः ॥

विविधवाच्यवाचकरचनाप्रेपञ्चचारुण काव्यस्य स एवार्थः सारभूतः ।

× × × ।

सरस्वती स्वादु तदर्थवस्तुनि ष्यन्दमाना महतां कवीनाम् ।

अलोकसामान्यमभिव्यनक्ति परिस्फुरन्त प्रतिभाविशेषम् ॥

—आनन्दवर्धन, ध्वन्यालोक, उद्योत १, कारिका ५-६

(११) कथाशरीरमुत्पाद्य वस्तु कार्यं तथा तथा ।

यथा रसमय सर्वमेव तत्प्रतिभासते ॥

—वही, उद्योत ३, कारिका १४ का परिकर श्लोक ।

(घ) रगोऽभिमानोऽहङ्कारः शृङ्गार इति गीयते ।

योऽर्थस्तन्यान्वयात्काव्य कमनीयत्वमश्नुते ॥

—भोज, सरस्वतीकण्ठाभरण, परिच्छेद ५, कारिका १

(ङ) वाक्यं रसात्मकं काव्यम्.....रस एवात्मा साररूपतया जीवनाधायको यस्य,
तेन विना तस्य काव्यत्वानङ्गीकारात् ।

—विश्वनाथ, साहित्यदर्पण, परिच्छेद १, कारिका ३

५२. अथ विभाव इति कस्मात् ? उच्यते, विभावो नाम विज्ञानार्थः । विभावः कारणं
निमित्त हेतुरिति पर्याय । विभाव्यन्तेऽनेन वाङ्मसत्त्वाभिनया इति विभावः । यथा
विभावित विज्ञातमित्यर्थान्तरम् । अत्र श्लोकः—

वहवोऽर्था विभाव्यन्ते वागङ्गाभिनयाश्रिताः ।

अनेन यस्मात्तेनायं विभाव इति सञ्ज्ञित ॥

—नाट्यशास्त्र, अध्याय ७, कारिका ३ के आगे ४ तक ।

५३.वासनात्मतया स्थितं स्थायिन रसत्वेन भवन्त विभावयन्ति आविर्भावना-
विशेषेण प्रयोजयन्ति इति आलम्बनोद्दीपनरूपा ललनोद्यानादयो विभावाः ।

—नाट्यदर्पण, विवेक ३, कारिका ८ का वृत्तिभाग ।

५४. रत्याद्युद्बोधका लोके विभावाः काव्यनाट्ययोः । ये हि लोके रामादिगतरतिहासा-
दीनामुद्बोधकारजानि सीतादयस्त एव काव्ये नाट्ये च निवेशिता. सन्तः 'विभाव्यन्ते
आस्वादांकुरप्रादुर्भावयोग्या. क्रियन्ते सामाजिकरत्यादिभावा एभि' इति विभावा
उच्यन्ते । —साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका ३६ का पूर्वभाग वृत्ति सहित ।

५५. आलम्बनोद्दीपनाख्यौ तस्य भेदावुभौ स्मृतौ ।

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका २६ का मध्य भाग ।

५६. तिलकमञ्जरी, पृ० १५६-१६०, १६२, २४६-२४६-२४८ और २७६-२७८

५७. वही, पृ० १७६-१८१, २४५, २४६-२५०, २६७-२६८ तथा ३७०-३७२

५८. वही, पृ० २४

५९. वही, पृ० ३३

६०. वही, पृ० २४२

६१. वही, पृ० ५३

६२. वही, पृ० १८६

६३. वही, पृ० ३०६-३०६

६४. वही, पृ० ४१६

६५. वही, पृ० ८६-९०

६६. वही, पृ० ३८१-३८२

६७. वही, पृ० २४४

६८. वही, पृ० ७७-७८

६९. वही, पृ० २७०-२७३

७०. वही, पृ० ३२८-३२९

७१. वही, पृ० १६२

७२. वही, पृ० १७७-१७९

७३. वही, पृ० ३६२
 ७४. वही, पृ० ३६४-३६५ तथा ३६८-३६९
 ७५. वही, पृ० ३०६, ३३३, ३३८, ३६७ तथा ४१६
 ७६. वही, पृ० २७७ तथा २७८
 ७७. वही, पृ० २५
 ७८. वही, पृ० १८८-१९१ तथा १९३, ४१६
 ७९. वही, पृ० ८६-९९
 ८०. वही, पृ० ३८२
 ८१. वही, पृ० २४४ तथा ४२६
 ८२. वही, पृ० ७७-८०
 ८३. दशरूपक, प्रकाश ४, कारिका ७
 ८४. तिलकमञ्जरी, पृ० १७५-१७७
 ८५. वही, पृ० ३६२-३६३
 ८६. वही, पृ० ८०-९१
 ८७. वही, पृ० ३८२ तथा ३८३
 ८८. वही, पृ० ३२८-३२९
 ८९. वही, पृ० २७१-२७४
 ९०. रतिर्देवादिविषया व्यभिचारी तथाञ्जित ।

भाव. प्रोक्तः ॥

—काव्यप्रकाश, उल्लास ४, कारिका ३५ का उत्तरार्ध
 तथा ३६ का प्रथम चरण ।

९१. स्फुट चमत्कारितया वत्सल च रस विदु ।
 स्थायी वत्सलता स्नेह पुत्राद्यालम्बन मतम् ॥
 उद्दीपनानि तच्चेष्टा विद्याशौर्यदयादय ।
 आलिङ्गनाङ्गसस्पर्शशिरश्चुम्बनमीक्षणम् ॥
 पुलकानन्दवाष्पाद्या अनुभावा प्रकीर्तिता ।
 सचारिणोऽनिष्टशङ्काहर्षगर्वादयो मता ॥

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, कारिका २५१-२५३

९२. तिलकमञ्जरी, पृ० २१८
 ९३. वही, पृ० ३४
 ९४. वही, पृ० २५ और २६
 ९५. वही, पृ० ३९
 ९६. वही, पृ० ३४५
 ९७. वही, पृ० १६२
 ९८. वही, पृ० ३६२
 ९९. वही, पृ० २७६-२७९

१००. वही, पृ० ४१४
१०१. वही, पृ० २८७-२८८
१०२. वही, पृ० ४१३
१०३. वही, पृ० १७४-१७७
१०४. वही, पृ० १४८-१५०

द्वितीय सोपान

कला-पक्ष

काव्य में कला-पक्ष का स्वरूप

हृदय की सवेदनापूर्ण विचारधारा को रोचक, आकर्षक, सुन्दर और चमत्कार-पूर्ण ढंग से प्रस्तुत करने के कविप्रयास को काव्य के क्षेत्र में कलापक्ष की सजा दी गई है। इसी अध्याय के प्रथम सोपान के आरम्भ में मैं यह तथ्य प्रकट ही कर चुका हूँ कि काव्य के दो पहलू होते हैं—पहला भाव-पक्ष, जो कवि के हृदयतत्त्व से सम्बन्ध रखता है और दूसरा कला-पक्ष, जो उसके बुद्धितत्त्व किंवा प्रतिभातत्त्व का परिचायक होता है। इन दोनों में प्रधानता भाव-पक्ष की ही मानी गई है, कला-पक्ष का कार्य तो उस भाव-पक्ष में केवल निखार लाना है। पर यह निखार होता बड़े काम का है। क्योंकि इसमें भाव-पक्ष की सम्प्रेषणीयता निश्चित ही कई गुनी हो जाती है।

कला-पक्ष की सीमा

यहाँ यह कहने में कोई हर्ज नहीं है कि जो महत्त्व चित्रकार के चित्र में रंग भरने का और कामिनी के कमनीय कलेवर में 'मेक-अप' करने का है वही महत्त्व काव्य के भाव-पक्ष को रोचक एवं हृदयावर्जक बनाने में कला-पक्ष का है। लेकिन हमें यह भी नहीं भूलना चाहिए कि जिस प्रकार जरूरत से ज्यादा और बेढगा रंग और मेक-अप क्रमशः चित्र और कामिनी की शक्ल को भौडा (विद्रूप) बना देते हैं ठीक उसी प्रकार कला-पक्ष का अनावश्यक एवं अनुपयोगी अतिरेक भी काव्य के भाव-पक्ष की सवेदनीयता को नष्ट कर सकता है। इसलिए भूलकर भी कला-पक्ष को कभी बोझिल नहीं होने देना चाहिए। हम यह देखते भी हैं कि उच्चकोटि के सभी साहित्यकारों ने अपनी कला की सार्थकता केवल कला की अभिव्यजना में ही नहीं, बल्कि मानस की मनोभूमियों को सवेदनशील बनाने में मानी है।

कला-पक्ष के भेद

साहित्यकार अपने भाव-पक्ष में रोचकता, सजीवता एवं सवेदनशीलता लाने के लिए भाषा, शैली, गुण, अलंकार, सवाद, छन्द, चित्रोपमता, वाग्वैदग्ध्यादि जिन तत्त्वों का सहारा लिया करता है वे सभी इस कला-पक्ष के अंग होने के नाते इसके भेद हैं। साहित्यकार के बुद्धितत्त्व की सच्ची कसौटी कला-पक्ष के इन भेदों की सुचारु एवं सयत

अभिव्यजना ही है। यदि वह इनका भावपक्षसापेक्ष प्रयोग करने में सफल हो जाता है तो निश्चय ही उसका काव्यकुसुम सहृदयो के हृदयो को सदैव सुवासित करता रहता है।

अब हम यह उचित समझते हैं कि कला-पक्ष की इसी पृष्ठभूमि में अपने आलोच्य महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा के सभी कलात्मक पहलुओं पर अपनी एक क्रमिक एवं निष्पक्ष सारगर्भित विचारशृंखला प्रस्तुत कर दी जाए ताकि पाठको को धनपाल की बौद्धिक प्रतिभा का कुछ ज्ञान हो सके।

तिलकमञ्जरी की भाषा

साहित्यसर्जना का वास्तविक मेरुदण्ड भाषा ही है। क्योंकि इसमें जरा-सी शिथिलता या विचारो को वहन करने की अक्षमता आते ही सारा काव्य गठियावात से पीड़ित शरीर के समान दूभर और कुरूप हो जाता है। अतः हम कह सकते हैं कि चित्रकार के लिए जो महत्त्व रंग के डिब्बे का है ठीक वही महत्त्व साहित्यकार के लिए भाषा का है। इसीलिए प्रत्येक समझदार साहित्यकार इसके प्रयोग के प्रति सतत जागरूक रहता है। हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल को भाषा के इस महत्त्व का पूरा-पूरा अहसास है; और यही वजह है कि उनकी भाषा सस्कृत-साहित्य जगत् की गद्यविधा के अन्य प्राचीन साहित्यकारों की भाषा की अपेक्षा कहीं अधिक हृदयावर्जक है।

जाहिर है कि उनकी तिलकमञ्जरीकथा की भाषा लौकिक सस्कृत है। क्योंकि वह जमाना ही सस्कृत का था। लगता है धनपाल ने भाषा के यथोचितप्रयोगविषयक मर्म को भलीभाँति समझा है। तभी तो हमें उनकी भाषा में भावों के अनुरूप विविधता देखने को मिलती है। वर्णनसापेक्ष एवं परिचयसापेक्ष विषयों की अभिव्यजना में जहाँ एक ओर उनकी भाषा में प्रौढ़ता, गम्भीरता एवं कुछ जटिलता की झलक मिलती है वहाँ दूसरी ओर पात्रों के पारस्परिक वार्त्तालापों के प्रसंगों में, अन्तर्मन की उलझी हुई विचारात्मक गुत्थियों की अभिव्यक्ति करने में, तथा कथानक को गति प्रदान करने के स्थलों में उसमें नितान्त सरलता, हृदयावर्जकता एवं गतिशीलता भी दृष्टिगोचर होती है।^१ लगे हाथ में यहाँ पर यह भी कह देना उचित समझता हूँ कि उनकी भाषा में जहाँ कहीं भी प्रौढ़ता, गम्भीरता एवं जटिलता आई है वहाँ वह है अपनी सीमा के अन्दर ही। इसीलिए अर्थावबोध करने में पाठको को बौद्धिक व्यायाम नहीं करना पड़ता है। पर एकाध स्थल इस अच्छाई का अपवाद भी है, जहाँ न केवल कथाप्रवाह ही अवरुद्ध होता है बल्कि शब्दार्थ-ज्ञानपूर्वक भावार्थज्ञान के लिए भी जरूरत से ज्यादा प्रयत्न करना पड़ता है।^२

उपर्युक्त वास्तविकता को देखते हुए हमें तो यह भी कहना पड़ रहा है कि धनपाल की भाषा मैदानी भागों में बहती हुई भागीरथी की जलधारा के समान है। क्योंकि उसमें जो प्रवाह है वह नितान्त शान्त, सरल एवं सुव्यवस्थित है। उसमें जो उपयुक्त समासों की छटा और अलङ्कारों का समुचित सन्निवेश है, वह भागीरथी की थिरकती हुई छोटी-छोटी लहरो और नाचती हुई हल्की-हल्की भँवरो के समान ही चित्ताकर्षक तो है पर भयङ्कर कदापि नहीं।

उन्होंने इस बात का हमेशा ध्यान रखा है कि उनकी भाषा समासों और

अलङ्कारो के अनावश्यक बोझ से कही भी दबने न पाए; और इसमें उन्हें सफलता भी खूब मिली है। फलस्वरूप उनकी भाषा में गतिशीलता, सहजता, सुबोधता, प्रामाणिकता एवं विचारो की रोचक सम्प्रेषणीयता कूट-कूटकर भरी हुई सी प्रतीत होती है। साथ ही साथ शब्द और वाक्य के आकार को विस्तार देना भी उन्हें पसन्द नहीं है। क्योंकि इससे अर्थ की सगति लगाने में ही पाठक की बुद्धि फँसी रह जाती है और कथानक का प्रवाह अवरुद्ध-सा हो उठता है। शब्द भी उन्होंने वे ही प्रयुक्त किए हैं जो अप्रमिष्ट नहीं हैं, ताकि पाठको को शब्दकोश न खोजना पड़े। क्रियापदों में भी उन्होंने दुरुहता को जरा भी पास नहीं फटकने दिया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल ने अपनी भाषा को सभी दृष्टियों से रोचक बनाने में पूरी जागरूकता बरती है।

शैली के स्वरूप पर एक विहग दृष्टि

विचारो को प्रकट करने के ढंग को आजकल शैली कहते हैं। उस 'शैली' शब्द की व्युत्पत्ति के मूल में 'शील' शब्द निहित है, जो कृति में लेखक के व्यक्तित्व की ओर मूक सकेत-सा करता हुआ प्रतीत होता है।³

वास्तव में शैली एक ऐसा तत्त्व है जिसके माध्यम से लेखक अपनी रचना में हृदयपक्ष एवं बुद्धिपक्ष के समुदित व्यक्तित्व की छाप छोड़ जाता है। उच्चकोटि के मुलझे हुए साहित्यकारों के लिखने का ढंग उनका निजी होता है, जो उनकी मौलिकता, शिक्षा-दीक्षा एवं मानसिक धरातल का परिचायक होता है।

आजकल नई रोशनी के समीक्षकों में यह भ्रान्त धारणा लगभग घर करती जा रही है कि शैली शब्द अंग्रेजी भाषा के 'स्टायल' शब्द की देन है। पर वात और ही है, और वह यह है कि शैली शब्द भारतीय मनीषा की मौलिक उपज है और साथ ही साथ वह काफी पुराना भी है। क्योंकि हम देखते हैं कि ईसापूर्व द्वितीय शताब्दी में महर्षि पतञ्जलि ने अपने महाभाष्य में 'हयवरट्' सूत्र की व्याख्या के प्रसंग में इस शब्द को इसी अर्थ में प्रयुक्त किया है⁴, जिसमें कि इसका प्रयोग आजकल हो रहा है। दरअसल देखा जाए तो इस भ्रान्ति का मूल कारण प्राचीन काव्यशास्त्र के ग्रन्थों में इस (शैली) शब्द के प्रयोग का न होना ही है क्योंकि भामह, वामन, रुद्रट आदि आचार्यों ने इस तत्त्व को प्रकट करने के लिए उन दिनों 'रीति' शब्द के प्रयोग का एक ऐसा समाँ बाँध रखा था जो काफी सकुचित था और आज के शैली नामक तत्त्व की सभी विशेषताओं से पूर्ण भी नहीं था। जाहिर है कि इन आचार्यों की रीतिविषयक वह अवधारणा भारतवर्ष के ही किसी न किसी भूभागविशेष किंवा देशविशेष की सीमा में बुरी तरह घिरी हुई थी, जैसा कि—वैदर्भी, पाचाली, गौडी, लाठी आदि—उसके नामभेदों से ही प्रकट होता है। ध्यान देने पर पता चलता है कि उसमें लेखक के निजी व्यक्तित्व का अभाव था। जबकि वास्तविकता यह है कि किसी एक ही भूखण्ड विशेष में रहने वाले लोगों की सांस्कृतिक एकता भले ही हो, लेकिन विचारो को प्रकट करने का तरीका उन सबका अलग-अलग ही होता है। उसकी सर्जना (कृति) में भी जो विशेषताएँ होती हैं वे उसके निजी व्यक्तित्व की ही देन होती हैं, न कि किसी देशविशेष की।

आचार्य कुन्तक को इस कमी का पूरा-पूरा अहसास हुआ। इसलिए उन्होंने रीति के पैरो में पड़ी हुई भौगोलिक सीमा की नई-पुरानी सभी वेडियाँ काटकर उसे आजाद किया, और उसे नया नाम भी दिया जो 'मार्ग' कहलाया।^५ इसमें वस्तुतत्त्व के साथ ही साथ लेखक के व्यक्तित्व की भी झलक का समावेश किया गया। इसमें कोई शर्क नहीं है कि कुन्तक का यह मार्ग नामक तत्त्व आज के गैली नामक तत्त्व से पूरा-पूरा मेल खाता है। उन्होंने बड़ी दृढ़ता के साथ लेखक के स्वभाव, संस्कार एवं रुचि के अनुसार—सुकुमार, विचित्र और मध्यम (अर्थात् उभयात्मक) बस ये—तीन ही भेद स्वीकार किए हैं, जिनका स्वरूप संक्षेप में इस प्रकार है—

सुकुमार मार्ग

इसमें कवि की 'नवनवोन्मेषशालिनी' अकुण्ठित प्रतिभा के चुम्बक से आकृष्ट हुए से सुन्दर-मुन्दर शब्दों और अर्थों का मजुल प्रयोग देखने को मिलता है। अलङ्कारों का प्रयोग नितान्त सीमित, मनोरम तथा उत्कर्षाधायक होता है। प्रतिपाद्य पदार्थ कवि की मनीषा के स्पर्श को पाकर अपने स्वाभाविक रूप में थिरक उठता है। वाक्य-विन्यास में सहृदयों के हृदयों को आनन्द-विभोर करने की सामर्थ्य होती है। इस मार्ग के सहारे ही कवि अपने अनुपम वर्णनकौशल से अपनी काव्यरचना को विधाता की सृष्टि से भी कहीं अधिक ललित एवं हृदयावर्जक बना देता है। साहित्यकारों के लिए यह सुकुमार मार्ग सचमुच उतना ही आह्लादजनक हुआ करता है जितना कि भ्रमरों के लिए खिले हुए खुशबूदार फूलों से भरा हुआ उपवन। इसमें न तो लम्बे-लम्बे समासों के लिए कोई गुंजाइश होती है और न श्रुतिकटु शब्दों के लिए ही। बल्कि जहाँ तक बन पड़ता है इसमें मधुरता, प्रासादिकता, रमणीयता और उदात्तता लाने का ही प्रयत्न किया जाता है।^६

विचित्र मार्ग

इस मार्ग में कवि चमत्कारवादी हो जाता है। उसके शब्दों में बक्रता और उक्ति-वैचित्र्य कूट-कूटकर भरा हुआ सा नजर आता है। अलङ्कारों का प्रयोग करने की उसकी तृष्णा कभी शान्त ही नहीं होती दीखती। यहाँ तक कि वह अलङ्कार को भी अलकृत करने के लिए किसी दूसरे अलङ्कार का प्रयोग कर बैठता है। उसे अपनी कविता-कामिनी को हमेशा अलङ्कारों की ही चमचमाहट में देखने का व्यसन लग जाता है। फलस्वरूप असली काव्यार्थ तो ओझल होने लगता है, और पाठकों के पल्ले पड़ता है कवि का अतिशयोक्तिपूर्ण केवल पाण्डित्य। इसमें सहृदयजनों का हृदय साहित्यकार की लोकोत्तर-वैचित्र्यवर्णना की थपेड़ों से सदैव व्यथित होता रहता है। इसमें मधुर और प्रसन्नभावों के वर्णन में भी ओजस्विता का पुट रहता है। शब्दों में या तो मिश्रित व्यजन मिलेगे, या फिर विसर्गान्त शब्दों की बहुलता होगी। देखा जाए तो प्रौढता ही इसका प्राण है।^७

मध्यम मार्ग

इसमें सुकुमार मार्ग एवं विचित्र मार्ग का मिला-जुला रूप पाया जाता है, जो

निहायत ही समुज्ज्वल तथा आकर्षक होता है। भावो का माधुर्य और अभिव्यक्ति का आर्जव तो बस देखते ही बनता है। शब्द-सन्निवेश एव वाक्य-विन्यास में एक आकर्षक ओज टपकता दीखता है। साहित्यकार की सर्जनाशक्ति एव निपुणता के समुदित प्रयत्नो से काव्यगत सौन्दर्य में एक अनोखा निखार आ जाता है।¹⁵

लगता है कि कुन्तक का आशय यही रहा होगा कि साहित्यकार किसी भी देश-विशेष का या किसी भी भाषा-विशेष का क्यों न हो, लेकिन वह अपनी साहित्य-सर्जना के लिए इन्हीं उपर्युक्त तीन मार्गों (शैलियों) में से किसी न किसी एक मार्ग (शैली) का आश्रय लेता है। फलस्वरूप उसकी शैली उसके निजी व्यक्तित्व की परिचायिका बनकर पाठको के सामने आती है, जो नितान्त स्वाभाविक है।

घनपाल की शैली

अब हम अपने आलोच्य महाकवि घनपाल की शैली की मीमांसा कुन्तकसम्मत इसी काव्यमार्गत्रयी के दायरे में ही कर लेना उचित समझते हैं। उनकी तिलकमञ्जरी-कथा के परिशीलन से पता चलता है कि उन्होंने अपनी लेखन कला में मध्यम मार्ग अपनाया है। उन्होंने जहाँ कहीं भी प्रीटता और ओजस्विता को मुखरित किया है वहाँ निश्चय ही उस पर माधुर्य एव आर्जव की पालिश भी कर दी है; ताकि पढ़ने वाला उद्विग्न न हो। समासो और अलङ्कारो के प्रयोग में भी उनका सन्तुलन सराहनीय है। फलस्वरूप उनकी शैली जहाँ एक ओर लम्बे-लम्बे और दुरूह समासो की शृङ्खलाओं से, तथा अनावश्यक एव भोडे अलङ्कारो के बोझ से सर्वथा दूर दिखाई देती है, वही दूसरी ओर वह सुगम समासो के कनकसूत्रो से तथा सीमित एव चित्ताकर्षक अलङ्कारो की छठा से रतिगृह में बँठी हुई नई नवेली दुलहन की तरह पाठको के लिए मनोहारिणी भी है।

घनपाल की शैली अवसरवादिनी भी है। वह प्रतिपाद्य विषय की प्रकृति से 'मेव' करती हुई ही आगे बढ़ती है। जिस प्रकार एक कुशल भावनेत्की भावो की आत्मा एव विविधता के अनुरूप अपनी भङ्गिमाओ को बदल लिया करती है, ठीक उसी प्रकार घनपाल की शैली भी वर्ण्यविषयो की प्रकृति के अनुरूप कभी सरल तो कभी थोड़ी गम्भीर, कभी अधीर तो कभी थोड़ी धीर, कभी निरलङ्कार तो कभी सालङ्कार, कभी सोत्साह तो कभी निरुत्साह, कभी प्रसन्न तो कभी खिन्न होती हुई नजर आती है। उसके कुछ नमूने इस प्रकार हैं—

.....किं बहुना, यदुचित्तं यौवनस्य, हचित्तं चित्तवृत्ते, आराधकं विदग्धानाम्, अबाधकं लोकद्वयस्य, तदपरमपि अविकलतया विवेकस्य, स्थिरतया कुलाभिमानस्य, स्वभ्यस्ततया त्रिनयस्य, भूयिष्ठतया च सत्त्ववृत्ते, यथा न धर्मं सीदति, यथा नार्थं क्षयं व्रजति, यथा न राजलक्ष्मीरुन्मनायते, यथा न कीर्त्तिर्मन्दायते, यथा न प्रतापो निर्वाति, यथा न गुणा श्यामायन्ते, यथा न श्रुतमुपहस्यते, यथा न परिजनो विरज्यते, यथा न शत्रवस्तरलायन्ते तथा सर्वमन्वतिष्ठत्।¹⁶

इस प्रस्तुत गद्यांश में सम्राट् मेघवाहन का परिचय दिया गया है। कहना न होगा कि घनपाल ने यहाँ जो वर्णन-शैली अपनाई है वह काफी रोचक एव प्रवाहपूर्ण है।

इसमें जहाँ एक ओर भाषा की सरलता है वहाँ दूसरी ओर विषय को स्पष्ट करने की अधीरता भी है। इस स्थल को पढ़ते समय चित्त में उत्साह एवं आह्लाद धिरकने लगता है।

उनकी इसी प्रकार की प्रवाहपूर्ण, सरल, रोचक, प्राजल और स्वाभाविक शैली के कुछ और भी उदाहरण प्रस्तुत कर रहा हूँ जो पाठको के मनोरूपी लौहखण्ड को चुम्बक पथरी के समान अपनी ओर आकृष्ट किये रहती है। हाँ, तो लीजिए—देखिए—

(क)तत्र च कुर्वताधिपत्यमचिरेणैव शिक्षिता तेन सकलापि नौ-प्रचार-विद्या; विदितमखिलमपि कर्णधाराणां कर्म; कृतानि बहुकृत्व सलिलराशौ गमनागमनानि, दृष्टा दूरविप्रकृष्टा अपि द्वीपान्तरभूमयः; प्रत्यक्षीकृता. क्षुद्रा अपि जलपथाः, लङ्घितानि तेषु सम्यक् समविषमस्थानानि; किं बहुना, स्वल्पेनापि कालेन जात स सकलस्यापि कर्णधारचक्रस्य धीरेयः.....।^{१०}

(ख)यतो दूरमायाता वरुथिनी, व्यथितो निशीथिनीजनितजाड्योद्रेकेण समुद्रमारुता सर्व एव सुखोचितो जन; श्रमविकलवाहवो न वाहयन्ति सत्वरमरित्राणि यानपात्रेषु पौतिकाः, न शक्नुवन्ति निद्रावशीकृता कर्तुमवष्टम्भ कूपस्तम्भकेषु कर्णधारा, समीरोऽपि सम्प्रति प्रतीपगति प्रवाति,अतो विलम्ब्य त्रिचतुराण्यहानि, प्रतिपाल्य पृष्ठानुपातिन मैनिकलोक, विधायवीरवर्गस्य व्रणकर्म, कृत्वाक्षुद्य प्रतीकारगम्यते प्रतिदिनमविच्छिन्नै प्रयाणै ।^{११}

(ग) भद्र ! सर पुर किञ्चिद्, आर्य ! देहि गमनमार्गम्, अङ्ग ! मा पीडय ममाङ्गमङ्गेन; मङ्गलक ! कोऽय वलदर्प ? कूर्पराघातैः परानाहंसि, हस ! हस्यसे दूर-मुत्क्षिप्तनिवसनाग्रपल्लवोऽनया,तरङ्गिके ! दूरमपसर, विघ्नता गतिस्तव जघन-भित्त्या सर्वतो निरुद्धमार्गस्यास्य सैनिकवर्गस्य,व्याघ्रदत्त ! धाव शीघ्रमेषा विपद्यते निपतिता पोतात् पितामही मकरिकायास्तव श्वश्रू, अश्रूणि किं सृजसि ?।^{१२}

(घ) अहो ! विरसता संसारस्थिते ! अहो विचित्रता कर्मपरिणतीनाम् ! अहो यदृच्छाकारितायामभिनिवेशो विधे ! अहो ! भगुरस्वभावता विभवानाम् ! ... एवम-स्वस्थमानसो मानयामि न तद् राज्यम्; न ते राजान, न स मदान्धगजघटासहस्रसकुल. स्कन्धावार, न ते छत्रचामरदयो नरेन्द्रालङ्कारा, न तानि श्रवणहारीणि चारणस्तुति-वचनानि; सर्वमेव स्वप्नविज्ञानोपम सम्पन्नम् । आस्ता च तावदन्यदप्रत्यासन्नम्; आरोप्य येन स्कन्धमात्मीयमहमेता भूमिमानीत., यश्च सार्धं मयैव अस्मिन् अगाधसलिले सरसि मग्नः, सोऽपि नास्ति प्राणभूतो मे पट्टवारण।^{१३}

(ङ)प्रत्यह जपन्ती प्रियसमागममन्त्राक्षराणि,आगतमतिथिलोक शाकफलमूलादिभि सादरमुपचरन्ती, तदुपनीतशेषेण वन्यान्नेन विरलविरलमात्मदेह वर्तयन्ती,जातविद्वेषा विषयसुखोपभोगे, भग्नाभिलाषा जीवितव्ये, व्यपेतस्पृहा सुहृत्सम्प्रयोगे, विप्रयोगावसानता सयोगानाम्, अवश्यमनुभाव्यतामनुभवनीयानाम्, अशक्यप्रतीकारतां कर्मशक्ते, दु खदानव्यसनितां स्नेहस्य, नि सारता ससारस्य, विरसितां विलासानाम्, अनिमित्तभगुरता भागधेयानाम्, अविधेयता विधे., विचित्रता कालपरिणते, अशरणता प्राणिमार्थस्य, पुण्यभागितामसङ्गानाम्, धन्यता धर्मनिरतानाम्, अन्तरान्तरा

भावयन्ती क्षपयामि साम्प्रतमनवलोकिता कृतान्तेन कालमिति निजवृत्तान्तमावेद्य तूष्णी-
काभवत् ।^{१४}

उपरिलिखित पाँच उद्धरणों में जो चौथे (घ) और पाँचवें (ङ) नम्वर पर उद्धृत किए गए हैं उनमें तो सचमुच ही धनपाल की शैली कमाल दर्जे की हो गई है। इन प्रसङ्गों में क्रमशः हरिवाहन के निर्वेद और मलयसुन्दरी की विरक्ति का चित्र साकार हो उठता है। शैली की ऐसी सजीवता, जो भोली-भाली और आकर्षक गम्भीरता से विभूषित हो, कम ही देखने को मिलती है।

अब उनकी ऐसी शैली के भी कुछ उदाहरण देने का लोभ लग रहा है जहाँ प्रौढता, ओजस्विता और साथ ही साथ प्रासादिकता का अनोखा सङ्गम हुआ है। ऐसे स्थलों में उनकी शैली का 'प्रसन्नगम्भीरपदत्व' बस देखते ही बनता है। लीजिए, पहिला उदाहरण ज्वलनप्रभवर्णन से ही प्रस्तुत करते हैं—

प्रविशन्नेव च तस्य द्वारदेशे जगिति दत्तदर्शनम्,.....अल्पावशेषदेवायुपम्, ...
उचितप्रमाणशालिनामतिभास्वरतया तडिदृण्डैरिव निर्मिताना पुष्परागपरमाणुमृत्ति-
काभिरिव दत्तोपचयानामातपेनेव कल्पितत्वचामङ्गानामनलस्फुलिङ्गपिङ्गलेन गलता
समन्तत प्रभाजालेन ज्वलदनेकदीपिकाचक्रवालमिव मण्डपान्तरालं कुर्वाणम्,.....
अकठोरविद्रुमकन्दलीसरलाभि अम्भोजदलभ्रमापतद्भ्रमरसम्भ्रमादिवान्योन्यलम्ना-
भिरग्रत स्फुरदुन्मयूखनखलेखाभिरन्धकारदुरूपलक्ष्याध्वपरिस्खलनशङ्कया पुरस्कृत-
शशिकलाभिरिवागुलिभिरुपेतेन गत्युत्कम्पगलितवैकक्षकस्रग्दामरेणुनिश्चलनिलीनैरलिभि
पुनरागमनप्रार्थनापुर सरमानतायास्त्रिदशलोकश्रियो वियोगाश्रुभिरिव सकज्जलैः कल्मा-
षितेन कल्पतरुपल्लवचारुणा चरणद्वयेन द्योतमानम्, ... उरुस्तम्भयुगलेन निवसिताति-
सूक्ष्मदेवाङ्गवसनम्, आनीलपाटलेन पद्मरागेन्द्रनीलखण्डखचितस्य मेखलादाम्न प्रेङ्खता-
धोमुखेन मयूखमालामण्डलेन समन्तादाच्छादितनितम्बभागम्, अभिनवकल्पपादप्रवाल-
विरचितपरिधानम्,.....प्रियापयोधरपरिरम्भशसिभि पृथुलपरिमण्डलै दिव्यचन्दन-
रसस्तवकै स्वर्गच्यवनकालसुलभो हृदयदवथु इतरसुरमिव एनमपि मा पीडयेदिति बुद्ध्या
समागतैरखिलपीर्णमासीशशिमण्डलैरिवाधिष्ठितवक्ष स्थलाभोगम् ... एक वैमानिकम-
पश्यत् ।^{१५}

उपर्युक्त सक्षिप्तीकृत गद्यांश में धनपाल ने ज्वलनप्रभ नामक वैमानिक (देवता) का वर्णन किया है। इस स्थल पर उनकी शैली अवश्य ही कुछ जटिलता लिए हुए है। विशेष्यभूत एव द्वितीया विभक्त्यन्त वैमानिक शब्द के कतिपय विशेषणों में समास काफी लम्बे हो गए हैं। लेकिन बीच-बीच में उन्होंने सरल एव छोटे-छोटे समासों वाले शब्दों का सम्पुट देकर शैली की सुबोधता भी कायम रखी है।

आलङ्कारिक दृष्टि से भी उनकी उद्भावनाएँ नितान्त मौलिक एव रोचक बन पड़ी हैं। उनकी इसी प्रकार की शैली का एक नमूना देताल वर्णन से भी देखिए—

.....दक्षिणैतरविभागे सन्निहितमेव देवताया जगिति दत्तदर्शनम्,.....
अक्षुद्रसरलशिरादण्डनिचितेन निश्चेतुमुच्छ्रायमूर्ध्वलोकस्य सगृहीतानेकमानरज्जुनेवोप-
लक्ष्यमाणेन गगनसीमोल्लङ्घिना जङ्घाद्वितीयेन निरन्तरारूढविततव्रततिजालयमलताल-

शिखरनिपण्णमिव दृश्यमानम्, अमृक्प्रवाहपाटलया वैतरणीसरित्सलिलवेणिकयेव पृथुलदीर्घया रोमलतया सीमन्तितकरालकुशिकुहरपातालम्, दशनमालयाप्यन्तराल-प्रविष्टकुण्ठास्थिजकलया सकलत्रिभुवनाभ्यवहाराय सहायीकृतानन्तदन्तयेवाक्रान्तमुख-कुहरम्, आजानुलम्बमानशवशिरोमालमेक वेतालमद्राक्षीत् ।^{१६}

प्रस्तुत स्थलो पर ही नहीं, बल्कि इनके अतिरिक्त युद्धवर्णन,^{१७} यात्रावर्णन,^{१८} समुद्रवर्णन,^{१९} अटवीवर्णन^{२०} आदि अन्य प्रसंगों में भी उनकी शैली की ओजस्विता दर्शनीय है। क्योंकि उसमें जहाँ एक ओर स्वाभाविकता है वही दूसरी ओर प्रासादिकता भी है। फलस्वरूप पाठक का मन जरा भी कहीं ऊबने नहीं पाता, और इसीलिए मेरा जी चाहता है कि धनपाल की शैली को जाड़े के दिनों की समशीतोष्ण कोमल धूप के समान घोषित कर दिया जाए।

धनपाल की शैली को यदि आधुनिक उपन्याससमीक्षा की कसौटी पर कसा जाए तो भी किसी को निराशा हाथ नहीं लगेगी। क्योंकि आज के उपन्यास समीक्षकों ने— वर्णनात्मक शैली, आत्मकथात्मक शैली, पत्रात्मकशैली, डायरीशैली, मिश्रितशैली आदि—जिन शैलियों की परिकल्पना की है, धनपाल की शैली उनमें से भी एक है; और वह है उनकी मिश्रित शैली। उन्होंने अपनी तिलकमञ्जरीकथा के कथानक के कुछ ही भागों का स्वयं वर्णन किया है, पर उसके अधिकांश भागों का वर्णन पात्रों के मुँह से उनकी 'आपबीती' (आत्मकथा) के रूप में ही प्रस्तुत किया है। हम देखते हैं कि धनपाल ने तिलकमञ्जरीकथा में कथानक के विकास के लिए चार आत्मकथाओं का आसरा लिया है— समरकेतु की आत्मकथा, हरिवाहन की आत्मकथा, मलयसुन्दरी की आत्मकथा और गन्धर्वक की आत्मकथा। कहने को ये सभी एक ही मुख्य कथानकरूपी फल की रंगीन, नुसगठित और खुशबूदार पखुडियाँ हैं। लेखक ने इन सभी आत्मकथाओं में सामंजस्य बैठाने के लिए सर्वत्र ही बड़ी सफाई के साथ अपनी वर्णनात्मक शैली का दामन थामा है। जहरत पड़ने पर उसने पत्रलेखन^{२१} का भी सहारा लिया है। फलस्वरूप हमें कहने में संकोच नहीं है कि धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा में मिश्रित शैली का एक अति सुन्दर एवं स्वाभाविक निदर्शन प्रस्तुत किया है।

वास्तव में यदि सोचा जाए तो कथाकाव्य (उपन्यास) लिखने के लिए यह मिश्रित शैली ही, जिसे कुन्तक के शब्दों में मध्यममार्ग कह सकते हैं, सर्वश्रेष्ठ शैली है। क्योंकि इसमें लेखक अपनी कथावस्तु के भिन्न-भिन्न पहलुओं को रोचक एवं स्वाभाविक रूप में अभिव्यक्त करने के लिए अपनी सुविधा एवं आवश्यकता के अनुसार पहले से अपनाई गई किसी भी अनुपयुक्त शैली को त्यागकर उपयुक्त शैली को अपना सकता है। मिश्रित शैली के लेखक का उद्देश्य अपनी कथावस्तु को अच्छी से अच्छी अभिव्यक्ति देना होता है। वह किसी शैली विशेष का क्रीतदास नहीं बनता, और मेरी समझ से बनना भी नहीं चाहिए। क्योंकि शैली तो एक साधन है, इसे माध्य बनाना हरगिज ठीक नहीं। देखा जाता है कि जिस किसी भी लेखक ने किसी शैली विशेष को साध्य बनाकर लिखा है उसकी काव्यकला 'काव्यकला' न रहकर अवश्य ही 'काव्यपिशाची' बन गई है। सौभाग्य से हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल ने अपने काव्य को एक अभिराम अभि-

व्यजना देने के लिए सर्वत्र ही किसी शैली विशेष के प्रदर्शन से अपने आपको कोसों दूर रखा है। हाँ, यह बात दूसरी है कि वह भी उनकी एक शैली है, जो मिश्रित शैली के नाम से पुकारी जा सकती है, और जो सर्वश्रेष्ठ भी है।

स्मरण रहे कि मैंने 'मिश्रित शैली' को 'शैली विशेष' की सुदृढ़ परिधि में बाहर रखकर ही अपने ये विचार प्रस्तुत किए हैं। इसलिए मेरी इस उपर्युक्त विचारधारा को 'वदतोव्याघात' दोष से दूषित न समझा जाए।

काव्य मे गुणो का सामान्य स्वरूप

ये रसस्याङ्गिनो धर्माः शौर्यादय इवात्मनः ।

उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः ॥

(मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ६६)

जिस प्रकार आत्मा में रहने वाले शौर्य, औदार्य, आर्जव आदि धर्मों को संसार में गुण कहा जाता है उसी प्रकार काव्य के क्षेत्र में भी रस में रहने वाले माधुर्य, ओज आदि धर्मों को गुण माना गया है। इनका काम है रस की चर्चणा को उत्कृष्ट करना; यानी उसमें चार चाँद लगाना।

चूँकि रस को काव्य का आभ्यन्तरिक पहलू माना गया है, यहाँ तक कि उसे काव्य की आत्मा भी स्वीकार किया गया है, इसलिए सरल शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि माधुर्यादि गुणों से काव्य के भीतरी सौन्दर्य की वृद्धि होती है, और इतना ही नहीं, बल्कि रस में इन गुणों की सत्ता अनिवार्य भी होती है।

गुणों के भेद

गुणों की सख्या के विषय में भारतीय मनीषियों में काफी मतभेद है। भामह, आनन्दवर्धन, मम्मट, हेमचन्द्र, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि कुछ आचार्यों का तो कहना है कि माधुर्य, ओज और प्रसाद, बस ये तीन गुण ही सारे काव्योद्यान को सुवासित करने के लिए काफी हैं। लेकिन भरतमुनि,^{२२} दण्डी^{२३} और वामन^{२४} की दृष्टि में गुण दश हैं—श्लेष, प्रसाद, समता, माधुर्य, सुकुमारता, अर्थव्यक्ति, उदारता, ओज, कान्ति और समाधि। जयदेव ने अपने चन्द्रालोक के चौथे मयूख में इनकी सख्या—श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, ओज, सौकुमार्य और उदारता—आठ मानी है। उन्होंने दशगुणवादियों के कान्ति नामक गुण का शृंगार रस में और अर्थव्यक्ति का प्रसाद गुण में अन्तर्भाव करने का सुझाव दिया है।

इतना ही नहीं, बल्कि भोज^{२५} और विद्यानाथ^{२६} ने गुणों की सख्या चौबीस कर दी है। अग्निपुराणकार^{२७} तो इनसे भी आगे हैं। उन्होंने इनकी सख्या पच्चीस तक पहुँचा दी है। इस प्रकार हम देखते हैं कि गुणों की सख्या के निर्धारण करने में भारतीय मनीषी एकमत नहीं हैं। लेकिन गम्भीरता एवं सूक्ष्मेक्षिका से विचार करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि मूलरूप से काव्य के गुण तीन ही हैं, और वे हैं—माधुर्य, ओज और प्रसाद। क्योंकि इनके अतिरिक्त और जो भी गुण गिनाए गए हैं वे न तो मौलिक हैं और

न निर्दुष्ट । उनमें से कुछ तो इन्हीं तीन में अन्तर्भूत हो जाते हैं, कुछ दोषाभावमात्र है, और कुछ तो गुण के नाम की कलाई से पुते हुए दोष ही है, जो कभी-कभी कलाई के खुल जाने से दोष के रूप में प्रकट भी होने लगते हैं । इसलिए गुणों की वास्तविक संख्या तो तीन ही मानी जानी चाहिए ।^{२५}

गुणों का विशेष स्वरूप एवं उनके अभिव्यजक तत्त्व

प्रत्येक पदार्थ का 'सामान्यस्वरूप' के अतिरिक्त एक 'विशेषस्वरूप' भी होता है, जो उसे अपने अन्य सजातीय पदार्थों से भिन्न मिद्ध करता है । अतः गुणों के स्वरूप की चर्चा के प्रसंग में यह कहना असंगत न होगा कि प्रत्येक गुण का एक विशेषस्वरूप भी हुआ करता है जो उसे अन्य गुणों से भिन्न सावित करता है ।

यहाँ हम क्रम से तीनों ही गुणों के विशेष-विशेष स्वरूपों पर संक्षेप में प्रकाश डालेंगे । साथ ही साथ हम उन तत्त्वों की भी चर्चा करेंगे जो इन गुणों को अभिव्यक्ति देते हैं, अर्थात् जिनके माध्यम से ये गुण पाठकों की अनुभूति का विषय बनते हैं ।

माधुर्य गुण का स्वरूप एवं उसके अभिव्यजक तत्त्व

जब किसी काव्य को पढ़कर या सुनकर मन में एक प्रकार की गुदगुदी-सी पैदा होने लगे, दिल बाग-बाग हो उठे, शरीर में कोमलता घर करने लगे, विचारों में लालित्य आ जाए तो समझना चाहिए कि वह काव्य माधुर्यगुण से ओतप्रोत है । ऐसे काव्य को वारम्बार पढ़ने की इच्छा होती है । उसमें एक विलक्षण आकर्षण होता है, जो नित्यनूतन होता है ।

आचार्यों की धारणा है कि ट, ठ, ड, और ढ को छोड़कर 'क' से लेकर 'म' तक के वर्ण जो स्पर्शवर्ण कहलाते हैं, अपने वर्ग के पाँचवें अक्षर के साथ संयुक्त होकर इस माधुर्यगुण की अभिव्यजना करते हैं । रेफ और णकार यदि ह्रस्व हो तो ये भी माधुर्य के अभिव्यजक हो जाते हैं । पर मैं तो समझता हूँ कि जिन वर्णों और शब्दों में कोमलता और श्रुतिप्रियता होती है, जो सुनने में वीणा के सधे हुए तारों जैसे प्रतीत होते हैं और जिनसे हृदय की बाँसुरी वज्र उठती है वे माधुर्य गुण की सजीव अभिव्यजना कर दिया करते हैं । इस गुण की एक खास विशेषता और है, और वह यह कि इसमें समासों का प्रयोग या तो बिल्कुल ही नहीं होता है, या फिर निहायत ही सरल, विरल और सुगम हुआ करता है । इसीलिए कुल मिलाकर कह सकते हैं कि इस माधुर्य गुण से सबलित सर्जना में एक अनुपम मिठास की अनुभूति होती है ।^{२६}

उदाहरण के लिए विश्वनाथ विरचित एक श्लोक प्रस्तुत कर रहा हूँ—

लताकुञ्ज गुञ्जन् मदवदलिपुञ्ज चपलयन्
समालिङ्गन् नङ्गं द्रुततरमनङ्गं प्रबलयन् ।
मरुन्मन्दं मन्दं दलितमरविन्दं तरलयन्
रजोवृन्दं विन्दन् किरति मकरन्दं दिशि दिशि ॥

ओजोगुण का स्वरूप एवं उसके व्यञ्जक तत्त्व

जिसे पढकर या सुनकर चित्त स्फुरित होने लगे, धमनियो मे रक्त की गति बढने लगे, सारे शरीर मे उत्साह की लहरें दौडने लगे और मन या तो कुछ कर गुजरने के लिए या फिर किये जाते हुए को देखने के लिए उतावला हो उठे तो समझना चाहिए कि वहाँ ओजोगुण मौजूद है।

इसकी अभिव्यजना के लिए साहित्यकार को ऐसे शब्दो का सहारा लेना पड़ता है जिनमे वर्ग का पहला वर्ण दूसरे वर्ण से, और तीसरा वर्ण चौथे वर्ण से सयुक्त रहता है। कभी-कभी दो समान वर्ण भी परस्पर सयुक्त दीखते है, वर्णों मे रेफ का मिश्रण भी खूब रहता है, ट वर्ग की बहुलता पाई जाती है, और 'श' तथा 'प' का भी प्रयोग देखा जाता है। समास काफी लम्बे-लम्बे होते हैं और रचना मे औद्धत्य तथा गर्व कूट-कूट कर भरा जाता है।^{३०} उदाहरण के लिए 'हनुमन्नाटक' से एक श्लोक प्रस्तुत कर रहा हूँ—

मूर्ध्नामुद्वृत्तकृत्ताविरलगलद्रक्तसंस धारा
घौतेशाडिं ध्रप्रसादोपनतजयजगज्जातमिथ्यामहिम्नाम् ।
कैलासोल्लासनेच्छाव्यतिकरपिशुनोत्सर्पिदर्पोद्धुराणां
दोष्णां चैषां किमेतत् मिह नगरीरक्षणे यत्प्रयासः ॥

प्रसादगुण का स्वरूप एवं उसके अभिव्यजक तत्त्व

जिस काव्य को पढते ही या सुनते ही उसका अर्थ समझ मे आ जाए, अर्थात् जहाँ बौद्धिक व्यायाम किए विना ही काव्य का आनन्द मिलने लगे तो समझना चाहिए कि वहाँ प्रसादगुण है। यह किसी वर्ण, शब्द, समास और रचना विशेष पर निर्भर नहीं रहता, इसे अभिव्यक्त करने के लिए बस अर्थ की त्वरापूर्ण स्पष्टता पर ध्यान देना पडता है।^{३१} जिस रचना मे यह गुण पाया जाता है वह पाठको के गले का हार बन जाती है। उदाहरण के लिए कवयित्री विज्जिका का लिखा हुआ एक श्लोक प्रस्तुत है—

धन्यासि या कथयसि ि सङ्गमेऽपि
विस्रब्धचाटुकशतानि रतान्तरेषु ।
नीवीं प्रति प्रणिहिते तु करे प्रियेण
सख्यः शपामि यदि किञ्चिदपि रामि ॥

तिलकमञ्जरीकथा मे गुणो की स्थिति

पृष्ठभूमि के रूप मे काव्य के गुणो का इतना परिचय पाने के पश्चात् अब हम समझते है कि हमारे सुधी पाठक सरलता से ही धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा मे अभिव्यक्त हुए काव्यगुणो की स्थिति को भली-भाँति समझ लेगे। परिशीलन करने से मुझे अनुभूति हुई है कि धनपाल ने अपनी इस कथाकृति मे माधुर्य और प्रसादगुणो को बहुत ही रोचक और हृदयावर्जक ढग से प्रस्तुत किया है। फलस्वरूप उनकी सारी कथावस्तु पाठको के अन्तस्तल मे सुमधुर और रसीले रसगुत्ले की तरह आनन्द देती हुई धँसती

चली जाती है। वह उनके दिल और दिमाग पर पूरी तौर से छा जाती है। उदाहरण के लिए सर्वप्रथम माधुर्य गुण से पूरित कुछ गद्यांश प्रस्तुत कर रहा हूँ—

अयोध्या की वैश्याओ के वर्णनप्रसंग में वह लिखते हैं—

..... सकृदाह्वानेन नरेन्द्राणामपि सर्वस्वमाकर्षयन्तीभिः, ईषत्कटाक्षपाते-
नाचलानपि द्रावयन्तीभिः, सुरतशिल्पप्रगल्भतावष्टम्भेन रूपमपि निरूपयोगमगच्छन्तीभिः।
तारुण्यमपि तृणलघु गणयन्तीभिः, विलासानपि हास्यकोटी कलयन्तीभिः., आभरण-
सम्भारमपि भारमवधारयन्तीभिः, प्रसाधनाडम्बरमपि विडम्बनापक्षे स्थापयन्तीभिः.,
उपचारमप्याचारबुद्ध्या प्रपञ्चयन्तीभिः, विलासिनीभिर्वितीर्णत्रिभुवनजिगीषु-
कुसुमसायकसाहायका।^{३२}

लीजिए, अब सुवेल पर्वत की प्रान्तभूमि के वर्णन की भी मधुरिमा देखिए—

तस्य च शिखरिण स्वभावरमणीयेषु सर्वत स्तवकिततिलकचम्पकाशोकवकुलेषु,
कलहायमानमत्तपिककुलालापवाचालविकचचूतमालेषु, परिमलमिलितमधुकरीनिकरान्ध-
कारितकोरकितसरससहकारेषु, रत्नाविलसमुद्रशैवलप्रवालजटिलतराजतालीमूलजटा-
जालकेषु, घटितसेतुवानरविकीर्णगिरिकूटकुटिलितान्तरालमार्गेषु, अनेकश क्रीडा-
निमित्तमागतया प्रधाननक्तञ्चरीभिः सह पादचारेण विचरन्त्या लतामन्दिरेषु मन्दोदर्या
सविभ्रमावचितविकचमन्दारेषु, सेतुशिखरोत्सङ्गलवङ्गतस्तलासीनकिन्नरमिथुनगीय-
मानरामचन्द्रचरिताद्भुतेषु, जनकानुकारिभिर्मांरीचमृगसमागतानामरण्यमृगीणा-
मुदरसम्भर्षभ्रमद्भिरेणकै. स्वदेहकाञ्चनप्रभया पिशङ्गितोद्देशेषु तटवनेषु
विचरन् कतिचिद्दिनान्यतिष्ठम् ।^{३३}

अब एक नमूना वसन्तवर्णन की भी माधुरी का देखिए—

एकदा च मुकुलभरनम्रनूतनाग्रस्तम्बे, स्तवकनिकुरम्बसम्बाधमाधवीवीरुधि,
मधुस्यन्दिसिन्दुवारे, मन्दारामोदिनि, मदकलितकामिनीकटाक्षच्छटाच्छोटनकुङ्मलित-
तिलकितहरिति, हरितालवर्णकुसुमाकीर्णकिङ्किराते, कलिकाचितकाञ्चनारावनीरुहि,
नीहारधवलकङ्कोलधूलिपटलसम्पादितदिगङ्गनाशुके राजीविनीवनविराजितपल्लवे,
पल्लविताशोकविटपिनि, विपिनपाटलपरिमलपानपीनालिमाले रागान्धबन्धकीजन-
रजनीयमानवासरे, विसारिशृङ्गारसागरप्लावितजगति सकलत्रैलोक्यरामणीयैकवसती
वसन्तसमये।^{३४}

सहृदयो के लिए कहने की आवश्यकता न होगी कि उपर्युक्त इन तीनों ही उद्धरणों में माधुर्य की एक अच्छी-खासी निर्झरिणी-सी बहती नजर आती है, जिसमें पाठक का मन नहाने से ऊबता ही नहीं है।

तिलकमञ्जरीकथा में प्रसादगुण

धनपाल ने अपनी कथाकृति में प्रसादगुण का तो खूब ही ध्यान रखा है। फल-स्वरूप उनकी सारी कृति इस गुण से ओतप्रोत है। उन्होंने कठिन से कठिन पदार्थ का और जटिल से जटिल विषय का ऐसी सरलता और सफाई के साथ वर्णन किया है कि बस देखते ही बनता है। पाठक के मनोमस्तिष्क पर उन्होंने कहीं भी और जरा भी

अनावश्यक दबाव नहीं पडने दिया है। यह उनके प्रसादगुण का ही प्रसाद है जो संस्कृत भाषा में होने के बावजूद भी उनके कथाकाव्य (उपन्यास) का कथानक अविरलता एवं सरलता को बड़े कायदे से सँजोये हुए है। क्षमा करिएगा, स्थान की कुछ कमी होने के कारण मैं यहाँ उनके प्रसादगुण से परिपूर्ण कुछ ही उदाहरण प्रस्तुत कर सकूँगा, जो अधिक जिज्ञासा रखते हैं उन्हें तो प्रकृतग्रन्थ ही देखने का कष्ट करना होगा। हाँ तो लीजिए, पहला उदाहरण मेघवाहन के परिचय से ही दे रहा हूँ—

•• •• यदुचित यौवनस्य, रुचित चित्तवृत्तेः, आराधक विदग्धानाम्, अवाधक लोकद्वयस्य, तदपरमप्यविकलतया विवेकस्य, स्थिरतया कुलाभिमानस्य, स्वभ्यस्ततया विनयस्य, भूयिष्ठतया च सत्त्ववृत्तेः यथा न धर्मं सीदति, यथा नार्थं क्षयं व्रजति, यथा न राजलक्ष्मीरुन्मनायते, यथा न कीर्तिर्मन्दायते, यथा न प्रतापो निर्वाति, यथा न गुणाः प्रयामायन्ते, यथा न श्रुतमुपहस्यते, यथा न परिजनो विरज्यते, यथा न मित्रवर्गो म्लायति, यथा न शत्रवस्तरलयन्ते तथा सर्वमन्वतिष्ठत् ।^{३५}

अब एक उदाहरण समुद्रवर्णन से भी देखिए, कितनी प्रासादिकता है इसमें—

युवराज ! गम्यते न कश्चिदपि दोष , दृश्यते च कौतुकमिदम् । किन्तु सर्वत एव दुर्गं पर्वतस्यास्य पर्यन्तेषु तोयराशि , न शक्यते महान्त यत्नमन्तरेण यानपात्रिकैरवगाहयितुम् । अत्र हि महाप्रमाणा . सचरन्ति जलचरा ; पदे-पदे प्रकृतिदुस्तरा प्रवहणाना निवर्त्तयन्ति गतिमावर्त्ता , स्थाने-स्थाने शिथिलयन्ति यात्रोत्साहमातिशयोदग्रास्तट-ग्रावाण ., •• •• ।^{३६}

अब लीजिए एक छोटा-सा नमूना हरिवाहनकृत 'तिलकमञ्जरीचित्रदर्शन' का भी देखिए, शब्दों की सुबोधता तो इसमें से छलक-सी रही है—

अनुपरतकौतुकश्च मुहु केशपाशे, मुहुर्मुखशशिनि, मुहुरधरपत्रे, मुहुरक्षिपात्रयो., मुहु कण्ठकन्दले, मुहु स्तनमण्डले, मुहुर्मध्यभागे, मुहुर्नाभिचक्राभोगे, मुहुर्जघनभारे, मुहुर्रुस्तम्भयो, मुहुश्चरणवारिरुहयो कृतारोहावरोहया दृष्ट्या ता व्यभावयत् ।^{३७}

धनपाल की काव्यकला की मधुरता और प्रासादिकता के ऊपर जो तीन उदाहरण दिए गए हैं वे 'स्थालीपुलाकन्याय' से उनकी सम्पूर्ण कृति की मधुरता और प्रासादिकता के परिचायक हैं। इन्हें इन्हीं के परिवेश तक सीमित समझना धनपाल के साथ अन्याय करना होगा।

तिलकमञ्जरी में ओजोगुण

तिलकमञ्जरीकथा के प्रस्तावनाश्लोको को पढ़ने से पता चलता है कि धनपाल को कठिन और घने श्लेषों से भरपूर तथा लम्बी-लम्बी साँसों से पढ़े जाने वाले लम्बे-लम्बे समासों से युक्त जटिल 'गद्यबन्ध' पसन्द नहीं है। ठीक भी तो है, क्योंकि इस प्रकार की रचना, मैं समझता हूँ कि किसी भी रोमाण्टिक कथा के सौरस्य को समाप्त करके उसमें विकटवैरस्य पैदा कर सकती है। अतः कोमलसाहित्यस्रष्टा को इससे दूर ही रहना चाहिए। यही कारण है कि धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में ओजोगुण की स्थिति वही-वही नजर आती है जहाँ-जहाँ वह परमावश्यक है। वेतालवर्णन, युद्धवर्णन, समुद्र-

वर्णन, अटवीवर्णन आदि के कुछ प्रसंगों में उनकी काव्यकला में ओजस्विता पाई ही जाती है। लेकिन उन्होंने इन प्रसंगों में भी इस बात का पूरा-पूरा ध्यान दिया है कि वे वर्णन ओजस्वी होने के साथ ही साथ सयत एव सुबोध भी बने रहे। नमूने के तौर पर मैं यहाँ उनके एक दो गद्यांश प्रस्तुत भी किए देता हूँ।

भयङ्कर वेताल के प्रकट होने की भूमिका बाँधते हुए धनपाल ओजस्विता के साथ लिखते हैं—

अत्रान्तरे नितान्तभीषणो विशेषजनितस्फातिरास्फालिताशातटैः, प्रतिफलद्भिरतिपरिस्फुटैः प्रतिशब्दकैः शब्दमयमिवादधानस्त्रिभुवनम्, उद्भ्रान्तनयनतारकाकान्ति-कर्बुरीकृतदिग्भिराकर्णित. सन् सभयमुभयकर्णदत्तहस्ताभिरायतनदेवताभिः, कुलिश-ताडितकुलाचलशिखरसमकालनिपतद्गण्डशैलनिवहनादोद्ध्युरो हासध्वनिरुदलसत् ।^{३५}

अब एक नमूना समरकेतु की युद्धयात्रा के प्रसंग का भी देखिए—

..... सितपिष्टपङ्कपाण्डुरितगात्रम्, अक्षुद्रमणिचित्रनक्षत्रमालापरिक्षिप्तम्, सिन्दूरपाटलविकटकुम्भभागम्, आरोपितानेकनिशितशस्त्रप्रभाशारशातकुम्भशारीपरिकरितपृष्ठपीठम्, अश्रान्तमदवारिधारादुर्दिनान्धकारितकरटकूट चित्रकूटपर्वतमिव परित्यक्तस्थावरावस्थममरवल्लभाभिधान गन्धगजमारूढो दृढावनद्धतारतूणीरबन्धुरो-भयस्कन्धशिखर, कनकपत्रभङ्गचित्रमध्यभागभाजा शरासनेन सनाथवामहस्त, सदर्पसर्पत्पदातिनिर्दयपादपातप्रवर्तिताकाण्डमेदिनीकम्प, प्रहर्षोत्तालवैतालिकव्राततारत-रोद्घुष्यमाणजयजयध्वनिः, ध्वनद्विजयमङ्गलाभिधानतूर्यनिर्घोषबधिरिताखिलब्रह्म-स्तम्ब, पुरस्तात् सलीलचलितकरिघटारूढकिङ्करपुरुषपातितविरलघनघातानामुत्पात-निर्घातघोरघोपोद्गारमतितारमारसन्तीना ढक्काना ध्वनितेन मुखरयन्नखिलान्यपि दिशा मुखानि, राजकुलान्निरगच्छम् ।^{३६}

अब एक नमूना अटवीवर्णन की भी ओजस्विता का देखिए—

... क्वचिद्दावदहनाश्लिष्टवशीवनश्रूयमाणश्रवणनिष्ठुरष्टात्कारया, क्वचिद-कुण्ठकण्ठीरवारावचकितसारङ्गलोचनाशुशारया, क्वचित् तरुतलासीनशबरीविरच्यमान-करिकुम्भमुक्ताशवलगुजाफलप्रालम्बया, क्वचिदधसुप्तदृप्ताजगरनिःश्वासनतितमहातरु-स्तम्बया, क्वचिदुदश्रुकणिकशवागणिकशोच्यमानकोलदलितनिस्पन्दसारमेयवृन्दया, क्व-चिच्छेकशाखामृगाच्छिन्नपाथेयपथिकनिष्फललोष्टवृष्टिहासिताटविकवर्गया, क्वचिच्चर्म-लुब्धलुब्धकानुबध्यमानमार्गणप्रहतमर्मद्वीपिमार्गया गन्तुमटवीभुवा प्रावर्तत ।^{४०}

कहना न होगा कि ऊपर दिए हुए तीनों ही उद्धरणों में धनपाल ने जहाँ एक ओर विषयानुकूल एव स्वाभाविक ओजस्विता भरी है, वहाँ दूसरी ओर उनमें सुबोधता एव सरलता का भी उत्तम सम्पुट लगा दिया है। इस प्रकार हम पाते हैं कि धनपाल ने अपनी कथाकृति में माधुर्य, प्रसाद और ओज—इन तीनों ही गुणों का नितान्त आनुपातिक एव उत्कर्षाधायक प्रयोग करके कथा की रोचकता में चार चाँद लगा दिए हैं।

अलंकार का स्वरूप

अलंकार कहते हैं खूबसूरती बढ़ाने वाले तत्त्व को। मानवजगत् हो या काव्य-

जगत्, सभी जगह अलकारो की महिमा अक्षुण्ण है। जिस प्रकार विन्दिया, काजल, लिपिस्टिक, कुण्डल, हार, करधनी, पायजेव आदि अलकारो के प्रयोग से कामिनी के शरीर की शोभा बढ जाती है, उसी प्रकार अनुप्रास, यमक, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि अलकारो के प्रयोग से कविता मे भी निखार आ जाता है। इसी तथ्य पर भरोसा करते हुए आचार्यों ने अलकारो की परिभाषा देते हुए कहा है कि कविता के शरीरभूत शब्द और अर्थ मे सौन्दर्य कि वा चारु चमत्कार की वृद्धि करने वाले तत्त्व को अलकार कहा जा सकता है। हाँ, इतना अवश्य देखा जाता है कि यह अलंकार तत्त्व काव्य के आत्मभूत रसतत्त्व मे कभी तो उत्कर्ष कर देता है; और कभी नहीं करता। यही वजह है कि इतना महत्त्वपूर्ण होने के बावजूद भी यह तत्त्व काव्य का आवश्यक अंग नहीं बन सका है।

काव्य मे अलकार

स्त्री गोरी हो या काली, छरहरी हो या मोटी, पढी लिखी हो या अनपढ, पर वह 'मेक-अप' जरूर करती है। करना भी चाहिए; क्योंकि इससे उसके व्यक्तित्व मे अवश्य ही कुछ न कुछ आकर्षण बढ जाता है। ठीक इसी प्रकार कविता पद्यात्मिका हो या गद्यात्मिका, मुक्तकमयी हो या प्रबन्धमयी, दृश्य हो या श्रव्य, पर उसमे अलङ्कार-योजना जरूर ही रहती है। रहनी भी चाहिए; क्योंकि इससे उसकी रोचकता और सुशिक्षित सहृदयो के हृदयो को आर्वाजित करने की उसकी क्षमता बढ जाती है।

लेकिन कुशल साहित्यकार को इस बात का हमेशा ध्यान रखना चाहिए कि उसके काव्य मे अलकारो की बेढगी भरमार न होने पाए। क्योंकि जिस प्रकार जरूरत से ज्यादा और अनुचित रीति से किया गया 'मेक-अप' कामिनी की शालीनता को नष्ट करके उसे भौडा बना देता है, ठीक उसी प्रकार अनाप-शनाप ढग से किया गया अनावश्यक अलकारो का अनुचित प्रयोग भी काव्य के असली आनन्दामृत को मिट्टी मे मिला देता है। इस प्रकार का प्रयोग साहित्यकार के आचार्यत्व का झण्डा भले ही फेहरा दे, लेकिन इतना अवश्य है कि सहृदय 'पाठको को वह सिवाय 'बोरियत' के और कुछ नहीं दे सकेगा। यही कारण है कि प्रत्येक अच्छा साहित्यकार अलकारो का प्रयोग करते समय उसके औचित्य पर ध्यान दिए रहता है।^{४१}

अलकारो के भेद

चूँकि काव्य का शरीर 'शब्द और अर्थ इन दो तत्त्वो से ही बनता है, इसलिए अलकारो का भी सम्बन्ध इन्ही दो तत्त्वो से माना गया है। आचार्यों ने काव्य मे शब्द एव अर्थ के आधार पर ही—शब्दालकार, अर्थालकार और उभयालकार नाम से—तीन प्रकार के अलकारो की चर्चा की है। जो अलकार किसी शब्द विशेष की सत्ता पर ही निर्भर रहते है उन्हें शब्दालकार माना जाता है। ऐसे अलकार शब्द का परिवर्तन होते ही नष्ट हो जाते है। इसके विपरीत जो अलकार शब्द का परिवर्तन होने के बावजूद भी अपना आसन जमाए रहते है, वे अर्थालकार कहलाते है। ऐसे अलकार केवल अर्थ के सहारे रहते हैं, उन पर पर्यायवाची शब्दो का प्रभाव नहीं पडता है। लेकिन जो अलकार

एक ही साथ शब्द और अर्थ—दोनों ही—का सहारा पकड़ता है, उसे उभयालकार की कोटि में रख दिया जाता है ।

तिलकमञ्जरीकथा में अलकार

हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा को सजाने और सँवारने की पूरी-पूरी कोशिश की है । उसमें चमत्कार लाने के लिए उन्होंने अलकारों का बड़ा ही रोचक प्रयोग किया है । उनकी अलकारयोजना ने तो ठीक वसन्त ऋतु जैसा काम किया है । क्योंकि जिस प्रकार वसन्त के दिनों में प्रकृति में बहार आ जाती है ठीक उसी प्रकार उनकी अलकारयोजना से कथानक में पूरी तौर से आकर्षण भर गया है । धनपाल की अलकारयोजना के सन्दर्भ में एक बात और भी उल्लेखनीय है, और वह यह है कि उन्होंने अपनी तिलकमञ्जरीकथा के आरम्भ के दो तिहाई भाग को अलकृत करने का जितना प्रयत्न किया है, उतना अन्त के एक तिहाई भाग को अलकृत करने का नहीं । कविता-कामिनी की साज-सज्जा के प्रयत्न का यह भेद शायद इस कटुसत्य की ओर संकेत करने में समर्थ है कि जब उमर ढलने लगती है तो स्त्री मेक-अप करना कम कर देती है ।

तिलकमञ्जरी का परिशीलन मेरे इस कथन का साक्षी होगा कि धनपाल ने अपनी कृति को कमनीय बनाने के लिए अधिक नहीं तो कम से कम सत्ताईस अलकारों का प्रयोग तो किया ही है । उनके नाम हैं—अनुप्रास, श्लेष, यमक, उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, परिसंख्या, विरोधाभास, काव्यलिङ्ग, समासोक्ति, व्यतिरेक, अतिशयोक्ति, तुल्य-योगिता, दीपक, उल्लेख, कारणमाला, सन्देह, भ्रान्तिमान्, विभावना, विशेषोक्ति, अन्योक्ति, व्याजोक्ति, अपह्नुति, पर्यायोक्ति, व्याजस्तुति, व्याजनिन्दा और विषम । लेकिन उन्होंने जिन अलकारों का वारम्बार प्रयोग किया है वे तो गिनती के चार या पाँच ही हैं; और उनके नाम हैं—उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, परिसंख्या और विरोधाभास । इनमें भी देखा गया है कि धनपाल का झुकाव, लगाव या ममत्व जितना उत्प्रेक्षा के लिए है उतना और किसी के लिए नहीं । आप देखेंगे कि उनकी कृति अधिकांश उत्प्रेक्षाओं की ही छठा से विभूषित हुई है । कुछेक को छोड़कर वास्तव में उनकी ये उत्प्रेक्षाएँ ही बड़ी प्यारी । मैं तो कहूँगा कि जिस प्रकार कालिदास की उपमासिद्धि को देखकर आलोचकों में 'उपमा कालिदासस्य' की मान्यता चल पड़ी है, उसी प्रकार अब धनपाल की 'उत्प्रेक्षा-सिद्धि' को देखकर 'उत्प्रेक्षा धनपालस्य' की भी मान्यता चल जानी चाहिए ।

अब मैं चाहूँगा कि तिलकमञ्जरीकथा से कुछ ऐसे उदाहरण भी प्रस्तुत करूँ जिनसे धनपाल की अलकारयोजना के सौष्ठव का आपको आनन्दानुभूतिपूर्वक विश्वास हो सके । अच्छा, तो लीजिए सर्वप्रथम उत्प्रेक्षा (सम्भावनमथोत्प्रेक्षा प्रकृतस्य यत्—काव्यप्रकाश) की ही छठा देखिए—

.....दृष्ट्वा च तमकाण्डवैरिणा मन्मथेन घर्मुर्तुना च युगपदुपताप्यमानम्
उत्पन्नानुकम्पो निर्वापयितुमिव चक्रे जगत्यामवतारमखिलविश्वोपकारी वारिदागम ।
प्रवर्तितप्रवलधारापङ्क्तयो भङ्क्तुमिव तस्य धारागृहस्पृहा क्षिप्रमेव अन्तरिक्षमाच्छा-
दयाचक्रुः अविजनीपलाशप्रकरनीला पयोमुच । सततयामिनीजागरणजडतारका प्रसाद-

यितुमिव तद्दृष्टिम् अविरलोद्भिन्नमरकतश्यामशाद्वला बभूव भूतधात्री । प्रथमजल-
घरासारशिशिरास्तदङ्गतापमिव निर्वापयितु निर्वातुमारभन्त सन्ततामोदमकरन्दमासला
कदम्बमरुत । मानसस्मरणसजातरणरणका तदनुरागमाख्यातुमिव खेचरेन्द्रदुहितु-
उत्तरा दिशमभिप्रतस्थिरे राजहसा । तद्विरहदाहविच्छेदाक्षमेण पत्रखण्डाडम्बरेण
विहितापत्रपाणीव वर्षासलिलपूरितासु विलाससरसीपु निममञ्जुरम्भोजिनीवनानि ॥ ४२

स्पष्ट है कि यह वर्षा के आगम का वर्णन है । पर गर्मी के दिनों में राजकुमार हरिवाहन को विद्याधरराजकुमारी तिलकमञ्जरी के वियोग की आग में झुलसता हुआ देखकर उसको कुछ सुख पहुँचाने के लिए और उसकी कुछ मदद भी करने के लिए वर्षा के आने की यह जो उत्प्रेक्षा धनपाल ने की है वह अपने आप में अनूठी ही है । उनकी प्रतिभा सचमुच ही बड़ी पैनी है । तभी तो बरसते हुए कारे कजरारे बादल उन्हें ऐसे लगे मानो वे हरिवाहन की फौंवारे के नीचे नहाने की इच्छा को शान्त करने के लिए ही बरस रहे हो । मरकतमणियो जैसे रगवाली शस्यश्यामला वसुन्धरा उन्हें ऐसी प्रतीत हुई मानो वह सारी-सारी रात जागते रहने से हरिवाहन की पथराई हुई आँखों को कुछ आराम पहुँचाने के लिए ही हरी-भरी हुई हो । शीतल, मन्द और कदम्ब की सुगन्धि से भरी हुई हवाएँ उन्हें ऐसी लगी मानो वे तिलकमञ्जरी की विरहवह्नि में झुलसते हुए हरिवाहन के शरीर की जलन को शान्त करने के लिए ही चल रही हो । मानसरोवर की ओर जाते हुए राजहस उन्हें ऐसे प्रतीत हुए मानो वे तिलकमञ्जरी के पास हरिवाहन का प्रणय-सन्देश ले जा रहे हो, और तालाबों में बरसात के पानी की बाढ आने से डूबे हुए कमल उन्हें ऐसे दिखाई दिये मानो वे हरिवाहन की विरहज्वाला को शान्त करने में अपने आपको असमर्थ पाकर ही शर्म के मारे पानी में डूब गए हो ।

वर्षाकालीन बरसते हुए बादल, लहलहाती हुई धरती, ठण्डी-ठण्डी हवाओं, मानसरोवर की ओर जाते हुए हसो और पानी में डूबे हुए कमलों के लिए इतनी सटीक और ऐसी प्रासंगिक उद्भावनाएँ, जो पढ़ने वालों के दिल और दिमाग की धडकनों में समा जाएँ, अलभ्य नहीं तो दुर्लभ अवश्य बनी रहेगी । एक नमूना और देखिए—

जानीथः श्रुतशालिनौ खलु युवामावां प्रकृत्यर्जुनी

त्रैलोक्ये वपुरीदृगन्ययुवतेः सम्भाव्यते किं क्वचित् ?

एतत्प्रष्टुमपास्तनीलनलिनश्रेणीविकासश्रिणी

शङ्कोऽस्याः समुपागते मृगदृशः कर्णान्तिकं लोचने ॥

—तिलकमञ्जरी, पृ० स० २४८

यह वर्णन तिलकमञ्जरी की नीलकमल की पाँखों जैसी लम्बी-लम्बी आँखों का है, जो उसके कानों की ओर नुकीली होती गई है । धनपाल की कल्पना है कि इस मृग-नयना की भोली-भाली आँखें जानकार कानों के पास तक इसीलिए लम्बी होती गई हैं मानो वे कानों से यह पूछना चाहती हो कि त्रिलोकी में तिलकमञ्जरी के शरीर जैसा सुन्दर शरीर क्या किसी दूसरी युवती का भी हो सकता है ?

वाह, क्या ही फडकती हुई उत्प्रेक्षा है । सलौनी आँखों की लम्बाई का वर्णन करने

के लिए इससे अच्छी और क्या उद्भावना हो सकती है ?

यद्यपि इस प्रसंग में उल्लेखनीय तो बहुत है, किन्तु शोध-प्रबन्ध के दायरे की सीमा में घिरा होने के कारण मैं धनपाल की उत्प्रेक्षाओं की वानगी के रूप में केवल इन उपर्युक्त दो ही उद्धरणों को देकर अपने कर्तव्य की अवास्तविक इतिश्री समझे लेता हूँ। लेकिन जिज्ञासुओं से यह आशा अवश्य करूँगा कि वे इस सन्दर्भ में तिलकमञ्जरीकथा के पन्ने अवश्य ही पलटें।

उपमालकार

(उपमा यत्र सादृश्यलक्ष्मीरुल्लसति द्वयो —कुवलयानन्द)

उपमा देने में माहिर तो कालिदास ही हैं, पर धनपाल भी काफी कुशल हैं। वह उपमेय और उपमान के साधारण धर्म को उपमा की तराजू पर बड़ी वारीकी के साथ तौलते हैं, और ऐसे-ऐसे तथ्य सामने ला देते हैं कि वस उन्हें देखते ही बनता है। कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

कपाश्मनेव श्यामेन मुखेनाधोमुखेक्षणः।

काव्यहेम्नो गुणान् वदित कलाद इव दुर्जनः॥

—तिलकमञ्जरी प्रस्तावना भाग, श्लोक १४

जिस प्रकार सुनार कसौटी के काले पत्थर के समान ही (धुएँ से) काले हुए अपने मुँह से आँखों और मुँह को नीचा करके (दबी जबान से ही दूसरे के) सोने की तारीफ करता है, ठीक उसी प्रकार दुष्ट व्यक्ति भी कसौटी के काले पत्थर के समान (ईर्ष्यावसाद से) काले (हर्षहीन) हुए मुँह से अपनी आँखों और मुँह को नीचा करके (दबी जबान में ही, दूसरे की) कविता की तारीफ किया करता है।

यहाँ पूर्णोपमा है, जो ईर्ष्यालु समाज की गहरी अनुभूति को अपने आप में सँजोये हुए है।

आपने अनुभव किया होगा कि किसी दूसरे कवि की बनाई हुई सरस कविता को पढ़कर, ईर्ष्या और हीन भावना से जिनका चेहरा उतर जाता है ऐसे दुर्जन (साहित्यकार तथा समालोचक) व्यक्ति पहले तो उस कविता की प्रशंसा में कुछ कहना ही नहीं चाहते, और यदि उन्हें कुछ कहना ही पड़ जाए तो बहुत ही दबी आवाज में कहते हैं। इतना ही नहीं, बल्कि उस समय वे अपने मुँह को, जो ईर्ष्या के धुएँ से स्याह (हतप्रभ) हो जाता है, भी झुका लेते हैं। धनपाल ने ऐसे ही ईर्ष्यालु साहित्यकार एवं समालोचक की उपमा एक वेईमान सुनार से देकर अपनी इस सार्वभौम अनुभूति की अभिव्यक्ति करने में अद्भुत सफलता प्राप्त की है। क्योंकि सुनार भी किसी दूसरे के यहाँ से खरीदे हुए असली सोने को भी असली बताने में काफी आनाकानी करता है। कसौटी पर कसने के बाद भी अपने धूमिल मुँह और आँखों को नीचा करके उसे बार-बार देखता है। उसमें किसी न किसी की मिलावट ढूँढने की कोशिश करता है। जब वह अपनी इस कोशिश में नाकामयाव हो जाता है तब कही दबी जबान से थोड़ी तारीफ कर दिया करता है।

अब आप ही बताईये कि इस छोटे से अनुष्टुप् छन्द में भी उपमा का सहारा लेकर क्या धनपाल ने समाज के एक अति महत्त्वपूर्ण रहस्य का उद्घाटन नहीं किया है ? मैं तो समझता हूँ कि आपका उत्तर निषेधात्मक नहीं होगा। मेरी तो यहाँ तक आस्था है कि धनपाल की उपमाओं की उपमा 'सतसैया के दोहरो' से दी जानी चाहिए, क्योंकि ये भी अनुभूतियों के गहरे घावों को ताजा कर दिया करती है।

लीजिए, कुछ और भी नमूने पेश किये देता हूँ। दुरुह गद्यकाव्य की उद्बेजकता प्रकट करते हुए यह लिखते हैं—

अ इदण्डकारण्यभाजः प्रचुरवर्णकात् ।

व्याघ्रादिव भयाघ्रातो गद्याद् व्या ते जनः ॥

—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक १५

उपमा सम्राट् कालिदास की प्रशंसा में उपमा का ही सहारा लेते हुए वह अपनी बात बड़े ही प्यारे ढँग से कह जाते हैं—

अयन्ति सकलाः कालिदासेनासन्नवर्तिना ।

गिरः कवीनां दीपेन मालतीकलिका इव ॥

—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक २५

उपमालकार को गढ़ने के लिये कभी-कभी वह श्लेष की भी मदद ले लिया करते हैं। लेकिन उनकी इस प्रकार की श्लेषगर्भा उपमाएँ कलमी आम के समान होती बहुत ही मजेदार हैं। नमूने के तौर पर नीचे लिखे हुए उद्धरणों को आप देख भी सकते हैं—

कादम्बरीसहोदर्या सुधया वैबुधे हृदि ।

हर्षाख्यायिकया ख्यातिं बाणोऽब्धिरिव लब्धवान् ॥

माधेन विघ्नितोत्साहा नोत्सहन्ते पदक्रमे ।

स्मरन्ति भारवेरेव कवयः कपयो यथा ॥

—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना भाग, श्लोक २७-२८

हरिवाहन की खोज में पहाड़ों पर भटकते हुए समरकेतु के वर्णन में धनपाल ने उपमाओं की जो झड़ी लगाई है वह भी कम दर्शनीय नहीं है—

अनेन क्रमेण... यावकरसस्येव वारवार लङ्घितमहिलाधरस्य, ... कदाचिदुत्तमप्रकृतेरिव महाजनपदानुसारिण, कदाचिन्महामुनेरिव फलमूलकन्दै कल्पिताभ्य-
वहारस्य, ... कदाचिदद्रेरिव शीतलै प्रस्रवणवारिभि स्वय धीतपादस्य, ... मासा षडतिजग्मु १४३

अदृष्टपार सरोवर के वर्णन में भी उनकी प्रसन्नश्लेषगर्भा उपमाओं को देखकर तवीयत खुश हो जाती है—

सौमित्रचरितमिव विस्तारितोमिलास्यम्, विलासिनीगमनमिव कलहसकलाप-
कृतक्षोभम्, ... गगनमिव मकरमिथुनाध्यासितम्, दिनकरमिवानेकपत्ररथचक्राक्रन्द-
मुखरिताम्बरम् ... सरो दृष्टवान् १४४

अब लीजिए, उनकी 'मालोपमा' का भी चमत्कार देखिये—

शुष्कशिखरिणि कल्पशाखीव, निधिरधनग्राम इव,
कमलखण्ड इव मारवेऽध्वनि ।

भवभीमारण्य इह, वीक्षितोऽसि मुनिनाथ । कथमपि ॥^{४५}

यहाँ उपमेयभूत एक ही जिनेन्द्र भगवान् की कल्पवृक्ष, दौलत और कमलवन रूप अनेक उपमानो से उपमा दी गई है। इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल ने उपमालकार को भी बड़ी खूबसूरती के साथ गढ़ कर तैयार किया है।

रूपकालंकार

(तद् रूपकमभेदो य उपमानोपमेययो —काव्यप्रकाश)

धनपाल रूपक बाँधने में भी माहिर नजर आते हैं। पर उन्होंने अपनी इस कला का प्रयोग कम किया है, और जहाँ कही किया भी है वहाँ बस एक या दो तथ्यों का रूपक बाँध कर झट से आगे बढ़ गये हैं। उनके रूपको के कुछ नमूने आपको दिखा रहा हूँ—

सत्यं बृहत्कथाम्भोधेर्विन्दुमादाय संस्कृताः ।

तेनेतरकथाकन्थाः प्रतिभान्ति तद : ॥

तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक २१

इस श्लोक में गुणाद्य कवि की लिखी हुई बृहत्कथा पर समुद्र का आरोप किया गया है; और उसमें से अन्य कवियों द्वारा लिये हुए कथानको पर बूँद का आरोप किया गया है। साथ ही साथ उन कथानको के आधार पर बनी हुई अन्य रचनाओं पर कन्था (गुदडी) का आरोप कर दिया गया है।

मेरे विचार से यहाँ के इस रूपक का अन्तिम रूप बुद्धिग्राह्य नहीं है। क्योंकि कथानक को बूँद का रूप देकर उससे बनने वाली काव्यरचना को कन्था (कथरी या गुदडी) कहना सगत नहीं है। कारण स्पष्ट है कि बूँद का विस्तार धारा की आकृति तो ले सकता है, पर कन्था की नहीं।

हाँ, पानी भरने के लिए समुद्र के ऊपर आसमान से उतरते हुए और पानी भर लेने के पश्चात् आसमान की ही ओर उठते हुए बादलो की कतार पर, कुएँ में चलती हुई रेहट के, कुएँ के जल की सतह की ओर जाते हुए खाली घडों की कतार का, और वहाँ से जल भर लेने के पश्चात् कुएँ के घाट की ओर उठते हुए भरे घडों की कतार का जो आरोप किया है वह अवश्य ही बहुत प्यारा है।^{४६}

इसी प्रकार सूर्यसारथि अरुण के आकाश से प्रातःकालीन तारामिश्रित अन्धकारापकर्षणरूप व्यापार पर धीवर (कैवर्त) की तालाब से मछलियों से भरे हुए जाल के समेटने की क्रिया का बड़ा ही सुन्दर आरोप किया गया है। उक्ति इस प्रकार है—

.. ,
... .. ।

अर्न्तविस्फुरितोरुतारकतिमिस्तोमं नभःपत्वलात्,
ध्वान्तानायमयं च धीवर इवानूसः करैः कर्षति ॥

—तिलकमञ्जरी, पृ० २३८

है तो यहाँ उपमा भी, पर पाठक के दिल पर हावी रूपक ही हो रहा है।

परिसख्यालकार

(परिसख्या निषिध्यैकमेकस्मिन् वस्तुयन्त्रणम्—कुवलयानन्द)

धनपाल को यह अलकार काफी पसन्द है। अयोध्या, काची तथा मेघवाहन का परिचय देते समय उन्होंने इसका अच्छा प्रयोग किया है। उनकी परिसख्याएँ कही शाब्दी है, और कही आर्थी भी। लेकिन आनन्ददायक दोनों ही हैं। कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

पहले शाब्दी परिसख्या देखिये—

(क) उच्चापशब्द शत्रुसहारे, न वस्तु-विचारे, वृद्धत्यागशीलो विवेकेन, न प्रज्ञोत्सेकेन, गुरुवितीर्णशासनो भक्त्या, न प्रभुशक्त्या, स्वजनपराङ्मुख परभार्याम्, न सपर्यासु, अवनितापहारी पालनेन, न लालनेन, अकृतकारुण्य करचरणे, न शरणे;.....।

—तिलकमञ्जरी, मेघवाहनवर्णन, पृ० १३

(ख) .. यत्र मुग्धता रूपेषु, न सुरतेषु, हरिद्वारागो देहेषु, न स्नेहेषु, बहु-वचनप्रयोग पूज्यनामसु, न परप्रयोजनाङ्गीकरणेषु, विभ्रमो रतेषु, न चित्तेषु,.....।

—तिलकमञ्जरी, कांचीवर्णन, पृ० २६०

अब आर्थी परिसख्या देखिये—

(क) अलसाभिर्नितम्बभारवहने, तुच्छाभिरुदरे, तरलाभिश्चक्षुषि, कुटिलाभिर्भ्रुवो, अतृप्ताभिरङ्गशोभायाम् उद्धताभिस्तारुण्ये,.....।

—तिलकमञ्जरी, अयोध्याकुलवधवर्णन, पृ० ६

(ख) यस्या च वीथीगृहाणा राजपथातिक्रम, दोलाक्रीडासु दिगन्तरयात्रा, कुमुदखण्डानाम् राज्ञा सर्वस्वापहरणम्, अनङ्गमार्गणाना मर्मघट्टव्यसनम् वैष्णवानाम् कृष्णवर्त्मनि प्रवेश, सूर्योपलाना मित्रोदयेन ज्वलनम्,.....।

—तिलकमञ्जरी, अयोध्यावर्णन, पृ० १२

धनपाल के परिसख्यालकार की चमत्कारिणी अभिव्यजना को प्रकट करने के लिए ऊपर दिए गए चार उदाहरण काफी हैं।

विरोधाभास

(आभासत्वे विरोधस्य विरोधाभास इष्यते—कुवलयानन्द)

धनपाल ने प्रयोग विरोधाभास का भी किया है, पर किया काफी सोच-समझकर है, ताकि वह पाठको के लिए समस्या न बन सके। देखने में आया है कि इनके विरोधाभास, एकाध को छोड़कर प्रायः सरल एवं सुबोध ही हैं। इन्होंने सरलता और सुबोधता को कायम रखने के लिए किसी भी स्थल पर विरोधाभासों की झड़ी नहीं लगाई है। फलस्वरूप विरोधाभास अपने आप में एक बौद्धिक व्यायाम होने के बावजूद भी इनके नियन्त्रण में रहकर कही भी नीरस एवं उद्वेजक नहीं हो पाया है। कुछ नमूने इस प्रकार हैं—

आसीद् द्विजन्माखिलमध्यदेशप्रकाशसांकाश्यनिवेशजन्मा ।

अलब्धदेवर्षिरिति प्रसिद्धिं यो दानवर्षित्वविभूषितोऽपि ॥

—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक ५१

यहाँ 'दानवर्षित्व' से युक्त होने के बावजूद भी 'देवर्षि' के रूप में जो प्रसिद्ध होना बताया गया है वह विरुद्ध प्रतीत होता है। क्योंकि जो दानवों में ऋषि होगा वह देवताओं में ऋषि कैसे हो सकता है? लेकिन जब हम 'दानवर्षित्व' शब्द को 'दान की वर्षा करने वाले' अर्थ को द्योतित करने वाले 'दानवर्षी' शब्द की त्वप्रत्ययान्त भाववाचक सख्या के रूप में देखते हैं तो विरोध फौरन गायब हो जाता है और एक अच्छा-खासा चमत्कार पैदा हो जाता है।

इसी प्रकार मदिरावती वर्णन प्रसंग में—'.....निरपत्यापि सततमुत्सङ्गेन लालिनापत्या^{४७}', विद्याधरमुनि के वर्णन प्रसंग में—'.....निष्परिग्रहमपि सकलत्रम्^{४८}', समुद्रवर्णन के प्रसंग में—'चारुकल्लोलमपि कूर्मि^{४९}', अदृष्टपारसरोवर के वर्णन में—'.....मद्गुरुतरुचितमापि नमद्गुरुतरुचितम्, बकैरवभासितमपि नवकैरवभासितम्^{५०}' आदि प्रयोग भी उनके विरोधाभासों की रमणीयता को प्रकट करते हुए नजर आते हैं।

अनुप्रासालकार

(अनुप्रास शब्दसाम्य वैषम्येऽपि स्वरस्य यत् विश्वनाथ)

धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा में जहाँ कहीं भी शब्दों की शय्या बिछानी चाही है, अनुप्रासालङ्कार बिना बुलाए टेलीफोन की घण्टी की तरह वही आ धमका है। मैं समझता हूँ कि यहाँ उसके दो-तीन ही नमूने काफी होंगे—

(क) आरम्भ में अपना परिचय देते धनपाल अपने पिता सर्वदेव का वर्णन करते हुए लिखते हैं—

... ..तस्यात्मजन्मा समभून्महात्मा.....।^{५१}

(ख) मुवेलगिरि की चोटियों का वर्णन करते हुए वह लिखते हैं—

.....कलहायमानमत्तपिककुलालापवाचालविकचचूतमालेपु, परिमलमिलित-मधुकरीनिकरान्धकारितकोरकितसरससहकारेपु, रत्नाविलसमुद्रशैवलप्रवालजटिलित-राजतालीमूलजटाजालकेपु.....।^{५२}

(ग) तिलकमञ्जरी की भ्रमण सीमाएँ बताते हुए उन्होंने लिखा है—

.....कदाचिद् दक्षिणार्णवतरङ्गताडिततरुणताडीतरुपु, सम्भोगलालसभुजङ्ग-ललनासततसकुलतमाललवलीलतागुल्लेपु मलयतटवनेषु विचरति, कदाचिदासक्तकन-काम्बुजरजोरार्जिपिजरपलायमानकलहसकुलेपु मानससर सलिलेपु कूलासीनसकुतूहल-कुवेरकुलकुमारावलोकिता मञ्जनकेलिमनुभवति।^{५३}

मेरी धारणा है कि उपर्युक्त उद्धरणों से धनपाल की अनुप्रासप्रियता पर प्रत्येक सहृदय को विग्वास उत्पन्न हो जाएगा।

तिलकमञ्जरीकथा में उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, परिसख्या, विरोधाभास और

अनुप्रास—इन छ अलङ्कारों के अलावा भी श्लेष, काव्यलिङ्ग, तुल्ययोगिता, व्यतिरेक, समासोक्ति, सन्देह, भ्रान्तिमान् आदि अन्य अच्छे-अच्छे अलङ्कारों का भी रसोत्कर्षाधायक प्रयोग हुआ है। यहाँ उन सबके नमूने देकर मैं अपने शोध-प्रबन्ध को मोटा नहीं बनाना चाहता। पर इतना अवश्य कहूँगा कि वे सभी अलङ्कार सुनियोजित हैं, और प्रकृत रस की निष्पत्ति कराने में पूरा-पूरा सहयोग करते हैं।

तिलकमञ्जरीकथा के पंक्तियों में नदोविधान

धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा को अधिक प्रभावशालिनी बनाने के लिए स्थान-स्थान पर पद्यों का भी सहारा लिया है। इनकी संख्या ६८ है। उनके इन पद्यों से तिलकमञ्जरीकथा उसी प्रकार अधिक चित्ताकर्षक बन गई है जिस प्रकार बीच-बीच में गुँथे हुए चमेली के फूलों से कुन्द के फूलों की माला अधिक मनोरम हो जाया करती है।

गद्यकाव्यकारों की परम्परा के अनुसार उन्होंने भी कथा की प्रस्तावना पद्यों में ही की है। प्रस्तावना के ये पद्य संख्या में ५३ होते हैं। इनमें पथ्या नामक भेद विशेष से युक्त अनुष्टुप् छन्द की बहुलता पाई जाती है जो संस्कृत साहित्य के कथाकारों के लिए निहायत ही स्वाभाविक है।^{५४} बाकी बचे हुए ४५ पद्य कथाभाग में यत्र-तत्र चार-चाँद लगाते हुए नजर आते हैं।

धनपाल के इन सभी पद्यों के परिशीलन से विदित हुआ है कि उन्होंने अपने इस कथाकाव्य (उपन्यास) में कुल मिलाकर पन्द्रह प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया है, जिनके नाम इस प्रकार हैं—अनुष्टुप्, शार्दूलविक्रीडित, शिखरिणी, वसन्ततिलका, मन्दाक्रान्ता, आर्या, उपजाति, स्रग्धरा, द्विपदिका, मात्रा, वन्दक, अपरवक्र, हरिणी, प्रहर्षिणी और मालिनी। इनमें शुद्ध अनुष्टुप् का एक बार, मविपुला, भविपुला, नविपुला और अनुष्टुप् का तीन-तीन बार, पथ्यानुष्टुप् का २७ बार, शार्दूलविक्रीडित का २६ बार, शिखरिणी का ६ बार, वसन्ततिलका का पाँच बार, मन्दाक्रान्ता और आर्या का चार-चार बार, उपजाति और स्रग्धरा का तीन-तीन तथा द्विपदिका, मात्रा, वन्दक, अपरवक्र, हरिणी, प्रहर्षिणी और मालिनी नामक छन्दों का केवल एक-एक बार प्रयोग हुआ है। इसे देखते हुए लगता है कि धनपाल का झुकाव अनुष्टुप् और शार्दूलविक्रीडित छन्दों की ओर अधिक था। इनके शार्दूलविक्रीडित छन्द की प्रभावोत्पादकता एवं ध्वन्यात्मकता देखते हुए तो यहाँ तक कहा जा सकता है कि यह छन्द उनका प्रिय एवं सिद्ध छन्द है।

धनपाल की छन्दोयोजना स्वच्छन्द है। वह किसी भावविशेष किंवा दृश्यविशेष की ही अभिव्यक्ति के दायरे में कैद नहीं हुई है। उसे धनपाल की प्रतिभा का साथ मिला था। अतः उसकी लपेट में जो भी भाव या जो भी दृश्य आया उसे ही उसने चमका दिया।

छन्द तो कानों को प्यारा लगने वाला एक सगीत है, एक साज है, एक सुरीली और मधी हुई आवाज है। अगर वह स्वयं में सही हो तो किसी भी प्रतिपाद्य अर्थ की अभिव्यक्ति में कोई रुकावट आ ही नहीं सकती। शुद्ध इत्र की खुशबू को भला कौन रोक सकता है? छन्दोयोजना कोई मेरु-अप तो नहीं है जो निश्चित अंग को ही सुशोभित

करे। हमारे धनपाल का छन्दोविधान कुछ ऐसा ही विलक्षण है। वह स्वच्छन्द होने के वावजूद भी भावो की अभिव्यक्ति करने में सर्वथा समर्थ है। उन्के कुछ प्रमुख छन्दो के प्रयोग की मीमांसा सक्षेप में प्रस्तुत कर रहा हूँ—

अनुष्टुप्

श्लोके षष्ठं गुरु ज्ञेयं सर्वत्र लघु पञ्चमम् ।

द्विचतुष्पादयोर्ह्रस्वं सप्तमं दीर्घमन्ययो ॥ —श्रुतबोध से ।

यह छन्द प्रायः शुरुआत करने के लिए, कथावस्तु के विस्तार या सकोच के लिए, या फिर शान्तिपूर्ण उपदेश देने के लिए अच्छा माना जाता है।^{५४} पर धनपाल ने इसके अतिरिक्त प्रतापवर्णन में भी इस छन्द का सफल प्रयोग कर दिखाया है।^{५६}

शार्दूलविक्रीडित

सूर्यदिव्यदि सः सजौ सततगाः शार्दूलविक्रीडितस् ।

—छन्दोमजरी, स्तवक २ से ।

इस छन्द के बारे में कुछ समीक्षको का कहना है कि इसका प्रयोग राजाओं के शौर्यवर्णन में किया जाना चाहिए।^{५७} ठीक है, धनपाल ने भी इन प्रसंगों में इस छन्द का प्रयोग किया है, और वह सराहनीय भी रहा है।^{५८} पर इसके अलावा उन्होंने मगलाचरण^{५६}, प्रकृतिवर्णन^{६०}, नारी-सौन्दर्यवर्णन^{६१} और वियोगवर्णन^{६२} में भी इस छन्द का सफल प्रयोग किया है।

शिखरिणी

रसै र्द्वैश्छिन्ना यमनसभलागः शिखरिणी ।

—छन्दोमजरी, स्तवक २ से ।

धनपाल ने एक स्थल पर प्रभातवर्णन के प्रसंग में शिखरिणी का प्रयोग किया है।^{६३} उनका यह प्रयोग काफी रोचक एवं सगत रहा है। भावो की गम्भीरता एवं सम्प्रेषणीयता के लिए यह छन्द अतीव उपयोगी माना गया है। धनपाल ने इस मर्म को परखकर ही इसका प्रयोग किया है। उनकी शिखरिणी को पढ़कर पाठक को भवभूति की शिखरिणी की याद आए बिना नहीं रह सकती।

वसन्ततिलका

उदता वसन्ततिलका तभजा जगौ गः ।

—वृत्तरत्नाकर, अध्याय ३ से ।

वसन्ततिलका के प्रयोग में धनपाल की कोई निश्चित धारणा नहीं है। उन्होंने इसका प्रयोग नगरीवर्णन^{६४} एवं शौर्यवर्णन^{६५} में ही नहीं, बल्कि मगलाचरण^{६६} और सन्दर्भ योजना^{६७} में भी किया है; और तारीफ की बात तो यह है कि उसे बुरा भी नहीं कहा जा सकता।

मन्दाक्रान्ता

मन्दाक्रान्ताम्बुधिरसनगैर्मो भनौ तौ गयुग्मम् ।

—छन्दोमञ्जरी, स्तवक २ से ।

कहा जाता है कि मन्दाक्रान्ता छन्द का प्रयोग वर्षा और विरह वेदना के वर्णन में अधिक अच्छा रहता है।^{६८} कालिदास का मेघदूत इस तथ्य का ज्वलन्त प्रमाण है। पर धनपाल ने इस तथ्य की परवाह नहीं की; और उन्होंने गन्धर्वदत्ता^{६९} तथा मलयसुन्दरी^{७०} की शारीरिक सुषमा के वर्णन में भी इस छन्द का प्रयोग कर डाला है। वैसे उनका यह प्रयोग कोई अभिनव प्रयोग नहीं था। क्योंकि सुन्दरियों के सौन्दर्य वर्णन में मन्दाक्रान्ता छन्द बिल्कुल अस्पृश्य तो कही नहीं माना गया।

स्रग्धरा

अभ्रनैर्यानां त्रयेण त्रिमुनियतियुता स्रग्धरा कीर्तितेयम् ।

—वृत्तरत्नाकर, तृतीय अध्याय से ।

धनपाल ने स्रग्धरा छन्द के प्रयोग में भी काफी स्वच्छन्दता वरती है। वैसे इसका प्रयोग ओजस्वी एव उद्धृत विषयो की अभिव्यजना में होता रहा है। लेकिन धनपाल ने इसका प्रयोग काचीनगरी की नारियों के शरीर की उदात्तता के वर्णन में किया है।^{७१} किन्तु इस स्थल पर धनपाल को सफलता नहीं मिल पाई है। क्योंकि यहाँ उनकी शब्द-शय्या में भी कुछ कठोरता आ गई, जिससे प्रतिपाद्य विषय की कोमलता पर कुछ आघात हो गया है।

उपजाति

(इन्द्रवज्रा + उपेन्द्रवज्रा = उपजाति)

धनपाल ने उपजाति छन्द का प्रयोग तीन बार किया है। एक बार तो गन्धर्वदत्ता के रूपवर्णन में^{७२} और दो बार प्रस्तावना के श्लोको में।^{७३} उनके उपजाति छन्द के ये तीनों ही प्रयोग भावाभिव्यक्ति की दृष्टि से अच्छे कहे जा सकते हैं।

आर्या

यस्याः पादे प्रथमे द्वादश मात्रास्तथा तृतीयेऽपि ।

अष्टादश द्वितीये चतुर्थके पंचदश सार्या ॥ —श्रुतबोध से ।

धनपाल ने आर्या छन्द का प्रयोग कुल मिलाकर चार बार किया है।^{७४} लेकिन उनके वे चारो ही प्रयोग बड़े ही भावाभिव्यजक हैं। इनकी आर्याओ की खास विशेषता यह है कि उनमें प्रतिपाद्य विषय की अभिव्यजना घण्टे की गूँज की तरह पाठक के मन में काफी देर तक गूँजती रहती है।

उपर्युक्त छन्दों के अतिरिक्त मालिनी, अपरवक्र, प्रहर्षिणी, मात्रा, वदनक, द्विपदिका और हरिणी छन्दों का भी एक-एक बार प्रयोग करके धनपाल ने अपनी विविध

छन्दोविधाननैपुणी का सकेत दे दिया है।^{७५}

इनके 'मात्रा' छन्द^{७६} और 'वदनक' छन्द^{७७} के प्रयोगो को देखकर लगता है कि इन्हे अपभ्रंशभाषा के भी छन्दो की अच्छी जानकारी थी। सस्कृत भाषा में इन छन्दो का सफल एवं सरस प्रयोग करके इन्होंने सस्कृत के साहित्यकारो को अन्य भाषाओ की अच्छाइयो को अपनाने की दिशा दिखा दी है। छन्दोमर्मज्ञ आचार्य हेमचन्द्रसूरि ने मात्रा छन्द के उदाहरण के रूप में इनके 'शुष्कशिखरिणि...' पद्य को उद्धृत करके इनके छन्दो की विद्वज्जनप्रियता को सिद्ध कर ही दिया है।^{७८}

इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल ने अपने छन्दोविधान में स्वच्छदता का दामन थामते हुए भी पर्याप्त सफलता प्राप्त कर ली है। उनकी विविध एवं सफल छन्दोयोजना को देखते हुए यह भी कहा जा सकता है कि वह पद्यात्मक महाकाव्य की भी सर्जना करने में सफल हो सकते थे।

उपन्यासों में सवाद

सम्वाद शब्द का तात्पर्य कथोपकथन है जिसे अंग्रेजी पढ़े लिखे लोग 'डायलाग' कहा करते हैं। नाटको में तो इसका बोलबाला रहता ही है, पर उपन्यासो में भी यह कम महत्त्वपूर्ण नहीं माना जाता। पाश्चात्य समालोचक श्री हडसन ने सुव्यवस्थित सवादो को उपन्यास के आनन्ददायक तत्त्वो में गिना है।^{७९}

मुझे लगता है कि उपन्यास में सम्वादो का वही महत्त्व है जो कमरे में खिडकियो और झरोखो का होता है। जिस प्रकार खिडकियो और झरोखो के न होने से कमरे में शुद्ध वायु और प्राकृतिक प्रकाश का अभाव रहता है, जिससे उसमें बैठने वाले का दम थोड़ी ही देर में घुटने-सा लगता है ठीक उसी प्रकार सम्वादो के न होने से उपन्यास में भी रोचकता का अभाव रहता है। फलस्वरूप ऐसे उपन्यास को पढ़ने से पाठक का मन कुछ उखडने-सा लगता है। कहना न होगा कि नाटको की अधिक लोकप्रियता में इन सम्वादो का ही विशेष हाथ हुआ करता है।

इसमें कोई सन्देह नहीं है कि सम्वादो की संयोजना से उपन्यास के पात्रो के कार्य-कलापो में सजीवता एवं स्वाभाविकता आ जाती है। पात्रो की व्यक्तिगत चारित्रिक विशेषताओ का आभास उनके वार्तालाप या स्वगत भाषण किंवा चिन्तन से ही मिल पाता है। क्योंकि ऐसे स्थलो पर पात्र और पाठक के बीच से लेखक अपने को कुछ हटा सा लेता है। फलस्वरूप पात्र खूब खुलकर बात करता है। उस समय पाठक की निगाह भी सीधी पात्र की ही ओर रहती है, जिसे वह पात्र की व्यक्तिगत मनोभूमि में कुछ परिचित भी हो जाता है।

इतना ही नहीं बल्कि कथावस्तु की गतिशीलता भी बहुत कुछ इन सम्वादो या कथोपकथनो पर ही निर्भर करती है। सवादो एक ऐसा तत्त्व है जिसमें पाठको का मन चिपक-सा जाता है और जिज्ञासा की नदी में बहने-सा लगता है। कभी-कभी तो इन सवादो की ही तराइयो में लेखक की विचारधारा का भी स्रोत बहता हुआ नजर आने लगता है। पर यह स्थिति लेखक के लिए होती बड़ी नाजुक (रिस्की) है। क्योंकि ऐसे

स्थल पर पाठक के 'बोर' होने की भी काफी सम्भावना रहती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि उपन्यास में पात्र, पाठक, कथावस्तु और लेखक—सभी की दृष्टि से सवादो का अतीव महत्त्वपूर्ण स्थान है।

सवादों के गुण

सवादो को इतना महत्त्व उनकी जिन विशेषताओं के कारण मिलता है उनके नाम हैं—उपयुक्तता, सजीवता, स्वाभाविकता, सक्षिप्तता, सार्थकता, सरलता और नाटकीयता। इन गुणों के अभाव में अच्छे से अच्छे उपन्यासों के भी सवाद रेशम की रजाई में लगी हुई 'टाट' की थिंगली के समान देहूदे और उद्वेजक लगने लगते हैं। इसलिए हर समझदार उपन्यासकार सवादो की योजना में काफी जागरूक रहता है।

तिलकमञ्जरीकथा में सवाद

देखा गया है कि संस्कृत के प्राचीन गद्यकाव्यकार अपनी भाषा को लच्छेदार और अलकृत करने के लोभ में सवादतत्त्व की काफी उपेक्षा करते रहे हैं। जहाँ कहीं उन्होंने अपनी कृतियों में सम्वादों की सर्जना की भी है, तो वहाँ उन्होंने उसे कथावस्तु के वर्णनात्मक अनुच्छेद में ही कुछ इस प्रकार घुला मिला दिया है कि सम्वाद की जो स्वतंत्र आभा हुआ करती है वह विलकुल धूमिल पड़ गई है।

यद्यपि हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल भी इस कमी से नहीं बच पाए हैं, तथापि उनकी तिलकमञ्जरीकथा में मुझे एकाध स्थल ऐसा भी मिला है, जहाँ सम्वाद की झाँकी मन को मोहती हुई सी नजर आती है। वह स्थल मार्मिक भी है। विद्याधरराज विचित्रवीर्य को नगर-विप्लव में खोई हुई लगभग दस वर्षीया अपनी पुत्री गन्धर्वदत्ता की तलाश है। इस तलाश में करीब तेईस-चौबीस वर्ष बीत जाते हैं। एक बार कार्तिक के महीने की पूनम की रात में वह दक्षिणी समुद्र के पञ्चशैल नामक टापू पर अवस्थित जिनेन्द्र भगवान् महावीरस्वामी के मन्दिर में मङ्गलाभिषेक का आयोजन बड़ी धूमधाम से करता है। इस आयोजन में लालित्य लाने के लिए वह अपने सेवक पवनगति द्वारा अङ्ग, बङ्ग, कलिङ्ग, काची आदि देशों की राजकुमारियों को जो उस समय अपने-अपने महलों में सो रही होती हैं, मन्त्रविद्या के प्रभाव से उठवा भगाता है। इनमें मलयसुन्दरी भी होती है। अभिषेक और गीत के बाद जब नृत्य शुरू होता है तो मलयसुन्दरी की अद्भुत नृत्यकला के कोशल से वह बहुत ही खुश होता है, और आयोजन के समाप्त होते ही वह उसे अपने पास बिठाकर उससे वात्सल्य और वुजुगियत से भरी हुई जो बातचीत करता है वह निश्चित ही उत्तम सवाद की कोटि में आती है। लीजिए, धनपाल के ही गन्दो में देखिए—

“वत्से ! मलयसुन्दरि ! दूरमार्वाजितानि त्वया सामाजिकमनासि । कथय कुतस्तवे-
दृषास्यास्य विद्याधरलोकेऽपि अतिविरलप्रचारस्य सकलखेचरचमत्कारकारिणो नाट्य-
वेदस्याधिगति ?.....।”

“.....”

पुत्रि ! जनकनिविशेषे मयि किमिय त्रपा ? स्वकीयं तव स्थानमिदम्, अणङ्किता व्याहर ।”

“तात ! नैक कश्चिदुपदेष्टा नाट्यविद्यायां ममाभूत्, य विज्ञापयामि ।...मम पित्रा पृथिव्यामपि ये केचिदुपलब्धा ते समस्ता अप्युपसगृहीताः ।.....ये पुनरिहा- तिरमणीयतया विशेषत प्रतिपन्नास्तातेन, ते मया नृत्यन्तीमम्बामवलोकयन्त्या पृच्छन्त्या च तामनवरतमवगता ।”

“वत्से ! तयापि ते कुतो विज्ञाता ?”

“तात ! विद्याधरलोके क्वचिद् ।”

“वत्से किमभिधाना तव जनयित्री ?”

“तात ! गन्धर्वदत्ता नाम ।”

“... ..”

“... ..”

“वत्से ! अपि ध्रियते तव सवित्री ?”

तात ! सर्वान्त पुरपरीता शुद्धान्तसौधशिखरात् पुरजनप्रवर्तित कौमुदीमहोत्सव- मवलोकयन्ती निरामयशरीरा सप्रत्येव मुक्ता मया ।”

कियत् प्रमाणम् ? कीदृशो वर्णविशेष ? कियती वयोऽवस्था ? किमनुकारिणी च शरीराकृतिरस्या ?”

“तात ! प्रमाणतो नातिह्रस्वा न चात्यायता, वर्णेन विकचचम्पकावदाता, वय- सापि यादृग् मयि प्रथमगर्भसम्भवाया सम्भवति तादृशेनोपेता, रूपेण तु.....देवस्यैव किञ्चिदनुकरोति ।”

“... ..”

“वत्से ! कस्तस्या पिता ?”

तात ! तापसः कश्चिद् ।”

“... ..”

“... ..”

“वत्से ! दृष्टस्त्वया स तापस ?”

तात ! न क्वचिद् दृष्ट, जनप्रवादादवगत ।”

वत्से ! त्वज्जननी किमाचष्टे ?

“न किञ्चिदाचष्टे, प्राक्तन निजवृत्तान्त केवल पृष्टा कथाप्रसंगेषु सखीभि- अधोमुखी मुक्तदीर्घनि श्वासा नि शब्दमद्विरताश्रुविन्दुर्दाशितदुदिना रोदिति ।”

“... ..”

“... ..”

“वत्से ! यदि न किञ्चित् कथयति, ततो विद्याधरलोके नाट्यप्रयोगास्तया अधिगता इति त्वया कुतो विज्ञातम् ?”

“तात ! विज्ञापयामि,.....।”^{८०}

सवादयोजना की दृष्टि से तिलकमञ्जरीकथा का यही एक ऐसा स्थल है जहाँ

धनपाल को पूर्ण सफलता प्राप्त हुई है। उसकी यह सवादयोजना हिन्दी के सफल उपन्यासकार आचार्य चतुरसेन की सवादयोजना की याद ताजी किए बिना नहीं रहती। आश्चर्य तो इस बात का है कि संस्कृत के उस पुराने वर्णनात्मक युग में भी धनपाल ने अपनी कथाकृति में इतनी सजीव सवादयोजना की सर्जना कर डाली।

हालाँकि इसके अतिरिक्त धनपाल ने सवादों की कुछ और भी संयोजनाएँ की हैं, जिनमें मेघवाहन और विद्याधरमुनि सवाद, मेघवाहन और वेताल सवाद, मेघवाहन और लक्ष्मी सवाद, वज्रायुध और समरकेतु सवाद, तारक और प्रियदर्शना सवाद, समरकेतु और तारक सवाद, हरिवाहन और गन्धर्वक सवाद, समरकेतु और गन्धर्वक सवाद तथा यक्ष और गन्धर्वक सवाद प्रमुख हैं। किन्तु इन सवादों में ऐसा एक भी सवाद नहीं है जिसमें उपर्युक्त सवाद जैसी सजीवता और चुस्ती दिखाई दे सके। क्योंकि ये सभी सवाद लम्बे-लम्बे अनेक वाक्यों से बोझिल हो गए हैं, और इनमें कोई बोलने वाला जब बोलना शुरू करता है तो बस बोलता ही चला जाता है, सुनने वाले का ध्यान ही नहीं रखता है। ऐसा लगता है जैसे कि वह अपने मन की सारी बातें एक ही साँस में कह देना चाहता है। इन सवादों में भाषा भी अलंकारों के भार से दबी हुई सी नजर आती है। अनेक पात्रों की बातचीत के सिलसिले में या तो आत्मकथा शुरू कर देते हैं या फिर उपदेश जैसा देने लगते हैं, जिससे न केवल सवादीय शैली ही कोशों दूर हटी है, बल्कि सवाद के आवश्यक तत्त्व—स्वाभाविकता, सार्थकता और नाटकीयता—भी लुप्त हो गए हैं।

तिलकमञ्जरीकथा के उपेक्षित सवाद

धनपाल ने कुछ महत्त्वपूर्ण एवं रोचक सवादों की उपेक्षा भी की है। उन्हें चाहिए था कि वह सन्तान की प्राप्ति के लिए तरसते हुए मेघवाहन और मदिरावती की बातचीत को प्रत्यक्ष रूप से सवादात्मक शैली में प्रस्तुत करते^{५१}, पर ऐसा उन्होंने नहीं किया। ज्वलनप्रभ के साथ मेघवाहन की खुलकर बात होने देते, पर नहीं होने दी।

वह प्रथम साक्षात्कार के अवसर पर समरकेतु और मेघवाहन की भी बातचीत करा सकते थे, पर नहीं कराई।^{५२} इसी प्रकार जब हरिवाहन की खोज में भटकते हुए समरकेतु की भेट प्राग्ज्योतिषेश्वर के छोटे भाई मित्रधर से हुई थी तो उस समय भी उन दोनों के वार्तालाप का विवरण उन्हीं दोनों के शब्दों में दिया जा सकता था, पर दिया नहीं गया।^{५३} उन्होंने तो नायक (हरिवाहन) और नायिका (तिलकमञ्जरी) में भी कोई प्रत्यक्ष बातचीत नहीं कराई। इतने ही नहीं, बल्कि कुछ और भी स्थल हैं जहाँ सवादों की सर्जना से कथा में अधिक जान आ सकती थी। काश ! धनपाल ने उनकी ओर ध्यान दिया होता।

तिलकमञ्जरीकथा में अन्तर्द्वन्द्व

कभी-कभी ऐसी भी स्थिति आ जाया करती है कि आदमी यह सोचने के लिए मजबूर हो जाता है कि उसे क्या करना चाहिए और क्या नहीं करना चाहिए ? साथ ही साथ कभी किसी किए हुए कार्यविशेष की अराफलता भी उसे विचारशृङ्खला में जकड़

लिया करती है। ऐसे अवसरो पर वह विचारो के तूफान मे वुरी तरह फँस जाता है। उसकी यह वैचारिक उलझन ही समालोचको की भाषा मे 'अन्तर्द्वन्द्व' कहलाती है।

धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा के चारो ही प्रमुख पात्र (हरिवाहन-तिलक-मञ्जरी और समरकेतु-मलयसुन्दरी) विषय परिस्थितियो के शिकार बने है। अप्रत्याशित मिलन और वियोग के घात-प्रतिघातो ने उन्हे काफी झकझोरा है। इसलिए उनमे अन्तर्द्वन्द्व का पाया जाना स्वाभाविक ही है। स्पष्ट है कि गीतध्वनि के उद्गम स्थान की खोज मे असफलता मिलने पर समरकेतु की मनोभूमि ग्लानिसूचक विचारो के घेरे मे वुरी तरह से जा फसी है।^{५४} इसी प्रकार जब समुद्र मे नाव पर बैठे हुए युवराज समरकेतु को देखकर मलयसुन्दरी के क्वारे दिल की घण्टियाँ बज उठती है और उसी समय तारक आकर उसे समरकेतु की प्रणयिनी बनने की प्रार्थना करता है तो उसके मस्तिष्क मे वैचारिक संघर्ष का तूफान उठ खडा होता है। एक ओर तो उसका दिल समरकेतु को अपना बनाने के लिए तडफ उठता है; दूसरी ओर उसकी बुद्धि माता-पिता की मर्यादा की दुहाई देने लगती है, और रहा समरकेतु का प्यार, सो तो उसे अपनी ओर खींचता ही है। इतना ही नही, बल्कि समरकेतु के प्रेम की दृढ़ता का आभास पाकर उसे उसके प्राणो की भी चिन्ता हो उठती है। ऐसी परिस्थिति मे वह बहुत बडी मानसिक उलझन मे पड जाता है। धनपाल ने उसकी इस उलझन का बडा ही स्वाभाविक वर्णन किया है।^{५५}

मलयसुन्दरी के मन मे उस समय भी अन्तर्द्वन्द्व जाग उठता है, जब उसके पिता कुसुमशेखर विजयप्राप्ति से निराश होकर युद्ध रोकने के लिए अपने शत्रु वज्रायुध के साथ उसका विवाह करने को तैयार हो जाते है।^{५६}

तिलकमञ्जरी के चित्र को देखकर जब हरिवाहन उसे पा सकने और न पा सकने के दो-राहे पर अपने आप को खडा पाता है तो उस समय का उसका भी अन्तर्द्वन्द्व काफी स्वाभाविक एवं उल्लेखनीय है।^{५७}

अन्तर्द्वन्द्व की स्वाभाविक संयोजना का एक उदाहरण उस समय भी मिलता है जब हरिवाहन हाथी के साथ आकाश से अदृष्टपार सरोवर मे गिरकर उससे निकलता है। उस समय वह, कुछ आश्वस्त होने पर, सोचने के लिए मजबूर हो जाता है। धनपाल ने उस समय के लिए सहज मनोभावो का बडा ही सजीव चित्रण किया है।^{५८}

बडे खेद के साथ लिखना पड रहा है कि तिलकमञ्जरी, जो इस गद्यकाव्य की नायिका है, के अन्तर्द्वन्द्व का निरूपण करने मे धनपाल को कोई उल्लेखनीय सफलता नही मिल सकी है।

तिलकमञ्जरीकथा मे वाग्वदग्ध्य

उचितैरेव वचनैः काव्यमायाति चास्ताम् ।

श्रद्दैन्यघन्यमनसां वदनं विदुषामिव ॥

—क्षेमेन्द्रकृत औचित्यविचारचर्चा से।

मच मानिए, कुछ लोग ऐसे भी होते है जिनकी बाते सुनकर चेहरे की शिकन और मन की थकान जाती रहती है। ऐसे लोग बडे प्यारे लगते है। उनकी बातचीत मे

एक विलक्षण शालीनता होती है, सरसता होती है, और साथ ही साथ विद्वत्ता भी होती है। ऐसे व्यक्तियों को समालोचकों की दुनियाँ में वाग्विदग्ध कहा जाता है; और उनके उस वार्त्तालाप के कौशल को वाग्वैदग्ध्य ।

हमें धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में भी कुछ ऐसे पात्र मिले हैं जो वाग्विदग्ध हैं। उनकी वाणी वैदुष्य एवं लालित्य से परिपूर्ण है। उनकी वातचीत का ढंग भी बड़ा ही प्यारा है, और शिष्टता तो उनमें कूट-कूटकर भरी हुई है। यही कारण है कि पाठकों का दिल उनकी ओर हठात् आकृष्ट होता है। कुछ उदाहरण आपके सामने प्रस्तुत कर रहा हूँ—

(क) विद्याधरमुनि के साथ बातचीत करते समय सम्राट् मेघवाहन का वाग्वैदग्ध्य उल्लेखनीय है। वह बड़े ही शालीन, शिष्ट और साहित्यिक शब्दों में मुनि का स्वागत करते हैं।^{६६} लक्ष्मी जी से पुत्रप्राप्ति का वरदान माँगते समय भी उनकी वचन-चातुरी प्रशंसनीय है। जिस खूबी के साथ उन्होंने मदिरावती के गर्भ से अपने पुत्र की उत्पत्ति का वर माँगा है वह सचमुच ही कमाल दर्जे की है। बड़ों की मर्यादा को रखते हुए बड़ों से ही अपने दाम्पत्य में निखार लाने के लिए सहायता करने की प्रार्थना करने का काम सरल नहीं होता है, क्योंकि तमाम लोकलाज सामने आ खड़ी होती है; पर मेघवाहन ने यह सब कर दिखाया है।^{६७}

(ख) वाग्विदग्ध तारक भी है। वह अपनी प्रेमिका की प्रणययाचना को बड़े ही मनोरम शब्दों में स्वीकार करता है।^{६८} वह अपने स्वामी समरकेतु की हार्दिक इच्छा से सम्पन्न आज्ञा का भी बड़ी ही हृदयरजक वाक्ययोजना के साथ पालन करता है।^{६९} इसके अतिरिक्त जब वह अपने मालिक समरकेतु के लिए मलयसुन्दरी से प्रणय की भिक्षा माँगता है, उस समय तो उसकी लम्बी-चौड़ी वचनचातुरी वस देखते ही बनती है।^{७०}

(ग) धनपाल ने एक स्थान पर मनोरजक कथा को कानो का अमृत और नयन-रजक चित्र को आँखों का अमृत कह कर भी वाणी-वैभव का परिचय दिया है —

.....कुमार । युवराजवार्त्ताद्भुतश्रवणेन पीतमतिचिर कर्णामृतम्, इदानीमी-
क्षणामृत क्षणमेकमास्वाद्यताम् ।^{७१}

(घ) अयोध्या में सरयू नदी के किनारे के उपवन में गन्धर्वक के साथ वातचीत करते समय हरिवाहन का भी वाग्वैदग्ध्य उल्लेखनीय है। तिलकमञ्जरी के चित्र को देखकर अकस्मात् उत्पन्न हुई अपनी प्रेम बेल को सीचने के लिए हरिवाहन ने गन्धर्वक से जिस शालीनता और वचोनिपुणता के साथ निवेदन किया है वह सचमुच ही प्रशंसनीय है।^{७२} मलयसुन्दरी से भेट होने पर उसका परिचय प्राप्त करने में भी हरिवाहन ने अपने उत्कृष्ट वाग्वैदग्ध्य का नमूना प्रस्तुत किया है। वह मलयसुन्दरी का नाम और धाम जानने की इच्छा से बड़े ही ललित शब्दों में उससे पूछते हैं—

..कथय, का त्वम् ? कस्मिन्नखिलदोषमुक्ते मुक्तेव देवारण्यवशे वशे
समुत्पन्नासि ? कानि ते हृदय-दाहञ्जरहराणि दिव्यमन्त्रपदानीव नामाक्षराणि क्षरन्ति
कर्णयोरमृतम् ? केनात्र तव वपुषि देवाङ्गनिवसनाहं गर्हणापेक्षेण विनिक्षिप्तानि अमूनि

वृक्षाणां वल्कलानि ?.....किं चैप विपमसायकैकाधिवासे नवे वयसि विपयोपभोग-
विद्वेष. ?.....६६

(ड) हरिवाहन के उपर्युक्त प्रश्नों का उत्तर देने की भूमिका बाँधती हुई मलय-
सुन्दरी भी वाग्वैदग्ध्य में कम प्रतीत नहीं होती—

कुमार !...सर्वदा सुखोचितस्य ते न किञ्चिदनेकदुःखपरम्पराविरसेन श्रुतेनानेन
फलम् । अथ कुतूहलम्, ततः शृणु निवेदयामि, यात्वनेनैव तावद्विनोदेन सर्वदैव दुःख-
तप्ताया दिनमिदं मे । त्वमपि भुवनत्रयप्रथितमहापहिमा महामेदिनीपालसूनुः समान-
देशावाप्तजन्मा कथञ्चिद् गृहमुपागतः प्राप्नुहि जनात् निष्किञ्चनादपूर्वं तावदिदमेवा-
तिथ्यम् । ६७

(च) मलयसुन्दरी की सहेली वन्धुसुन्दरी भी कम वाग्वैदग्ध्य नहीं है । मलय-
सुन्दरी को आत्महत्या के फदे में फँसी देखकर उसने जो विलाप किया है वह उसके
वाग्वैदग्ध्य की सूचना देता है । हालाँकि इस स्थल की उसकी यह वाग्वैदग्घता श्मशान
भूमि में लगाई गई रूप की हाट के समान कुछ अधिक सामयिक नहीं प्रतीत होती, लेकिन
फिर भी मस्तिष्क को आनन्द देने में वह कृतकृत्य ही है । ६८ उसे जब यह मालूम होता है
कि उसकी प्राणप्रिय सहेली मलयसुन्दरी का चितचोर तो वही व्यक्ति है जिसे वह मलय-
सुन्दरी को फाँसी के फन्दे से निकालने के लिए चटपट बुला लाई है, तो वह मुस्कराती
हुई बड़े ही सुललित एवं सुमधुर शब्दों में मलयसुन्दरी और समरकेतु की मीठी चुटकी
लेती है । ६९

हमें खेद है कि हम स्थानाभाव एवं विस्तारभय के कारण इन सभी प्रसंगों के
मौलिक उद्धरण नहीं दे सके हैं । पाठकों से अनुरोध है कि वे नीचे फुट-नोटों में एतदर्थ
मूलग्रन्थ के संकेतित पृष्ठों का अवलोकन करें । कहना न होगा कि उपर्युक्त प्रसंगों के
अतिरिक्त और भी ऐसे अनेक प्रसंग हैं, जहाँ पात्रों का वाग्वैदग्ध्य झलक उठा है ।

देशकाल का स्वरूप और महत्त्व

साहित्यकार की कथावस्तु या तो पूरी काल्पनिक होती है या फिर उसमें
कल्पनाओं का यत्र-तत्र पुट रहता है । कुछ भी हो, पर इतना निश्चित है कि उस कथा-
वस्तु को वास्तविकता और रमणीयता के धरातल पर उतारने के लिए यह नितान्त
आवश्यक होता है कि उसके देश तथा काल की अनुरूपता पर पर्याप्त ध्यान दिया जाए ।

तात्पर्य यह है कि कथावस्तु जिस देशविशेष और जिस कालविशेष से सम्बन्धित
हो, उसमें उस देशविशेष का और उस कालविशेष का ऐसा सजीव वर्णन किया जाए कि
पाठकों के सामने वह देश और वह काल हूबहू चित्रित हो उठे; उनके मन पर उस देश
और उस समय की सच्ची छाप पड़ने लगे, ताकि वे अपने आपको उसी देश और उसी
काल में घूमता हुआ पाएँ । इससे होता यह है कि पात्रों के सुख-दुःख में पाठकों को भी
पूरा-पूरा हिस्सा मिल जाता है । अर्थात् उनकी रसास्वाद की प्रक्रिया में उन्हें कोई बाधा
नहीं होती है; साथ ही साथ उनके मन की पतंग को भी सर्वदा पात्रों के कथासूत्र के साथ
ही लहराने का मौका मिलता रहता है ।

इस देश और काल में सजीवता और वास्तविकता लाने के लिए लेखक को चाहिए कि वह कथावस्तु से सम्बन्धित देश का वर्णन करते समय उस देश की भौगोलिक, सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक और प्रशासनिक परिस्थितियों की उपेक्षा न करे। बल्कि उसे चाहिए कि वह उस देश की इन परिस्थितियों का कुछ इस प्रकार से आवश्यक वर्णन कर दे कि पढ़ने वाले को यह विश्वास हो उठे कि वह सचमुच ही उसी देश की घटना पढ़ रहा है। इन सब वर्णनों के लिए काल (समय) का भी ध्यान रखना पड़ता है। क्योंकि कथावस्तु के समय के विरुद्ध कोई भी वर्णन नहीं होना चाहिए। भारतवर्ष के पुराने राजा-महाराजाओं की वेशभूषा के वर्णन में यदि कोट, पेन्ट, टाई और हैट के नाम आ जाएँगे, तो भला कौन-सा ऐसा जरा-सा भी समझदार पाठक होगा जो इस वर्णन को पसन्द करेगा? मैं तो समझता हूँ कि कोई भी नहीं। इसलिए लेखक को इस बात का पूरा-पूरा ध्यान रखना चाहिए कि उसकी कोई भी बात कथावस्तु के देश और समय के विपरीत न होने पाए। वह जो भी वर्णन करे, उस देश और उस समय को ध्यान में रखकर ही करे। उसके पात्रों की वेशभूषा, भाषा, रहन-सहन, रीति-रिवाज, खाना-पीना आदि सभी कुछ उसी देश और उसी समय का प्रतिनिधित्व करता हुआ नजर आये, जिससे वे सम्बन्धित हो तभी कथावस्तु के देश और काल का सही-सही वातावरण बन पाता है, अन्यथा नहीं।

वास्तव में देखा जाए तो देश और काल का समन्वय कथावस्तु के वातावरण को उभारने और सच्चा साबित करने के लिए ही होता है। क्योंकि इसमें कोई सन्देह नहीं है कि वातावरण जितना ही सही और प्रभावशाली होगा, उसमें आने वाले पात्रों के क्रिया-कलाप भी उतने ही विश्वसनीय और प्रभावशाली होंगे। अतः प्रत्येक उपन्यासकार को अपनी कथावस्तु को उभारने के लिए एक वातावरण पैदा करना होता है। इसके लिए वह अपने कथानक में लोकल कलर (स्थानीय रंग) और रीजनलिज्म (आचलिकता) का भी थोड़ा-बहुत टूट दे सकता है।

तिलकमञ्जरीकथा में देश-काल

अब हमें धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में देशकाल की संयोजना पर विचार करना है। वास्तव में तिलकमञ्जरीकथा की कथावस्तु और पात्र धनपाल के उर्वर मस्तिष्क की प्यारी उपज है। वह विशेषरूप से अयोध्या, काची, सिंहलद्वीप और वृताह्य पर्वत—इन चार स्थानों से सम्बन्धित हैं। उनके कुछ पात्र मानव लोक के हैं, कुछ विद्याधरलोक के हैं, और कुछ पात्र देवलोक के भी हैं। लेकिन धनपाल ने इन सबका चित्रण देश और काल की मर्यादा के अनुरूप ही किया है। फलस्वरूप उनमें कहीं भी विद्रुपता नहीं आने पाई है।

धनपाल ने अपनी कथावस्तु से सम्बन्धित करीब-करीब सभी देश (स्थान) विशेषों का भौगोलिक वर्णन के साथ ही साथ सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक और और प्रशासनिक परिचय इतना दे दिया है^{१००} कि पाठकों के सामने उन स्थानों का एक चित्र खिंच जाता है, और एक ऐसा वातावरण भी तैयार हो जाता है जो घटित होने

वाली घटनाओं की पृष्ठभूमि का भी काम कर जाता है।

आरम्भ में अयोध्या नगरी का जो परिचय दिया गया है वह, उस पाठक के भी मन पर, जिसने कभी अयोध्या को नहीं देखा है, एक सर्वांगसुन्दर बिम्ब बनाने में सर्वथा समर्थ होता है। शहर के चारों ओर का परकोटा, लहलहाते हुए रोमानी उपवन, हीरा, मोती, जवाहरात आदि से भरे हुए शर्पा-बाजार, कई-कई मजिलो वाले और स्नान-सरसियों से युक्त भव्य भवन, सरयू सरिता का सामीप्य, सुन्दर-सुन्दर चौराहों से युक्त चौड़ी-चौड़ी सड़कें, हजारों मनोरम देवालय आदि का वर्णन करके पाठकों के सामने अयोध्या का एक सजीव प्रतिबिम्ब प्रस्तुत करने में धनपाल ने काफी जागरूकता बरती है।^{१०१}

काचीनगरी के वर्णन में भी सजीवता एवं स्वाभाविकता को लाने का पूरा-पूरा प्रयास किया गया है। दोनों (अयोध्या और काची) नगरियों के वर्णनों पर ध्यान देने से यह तथ्य भी उभरने लगता है कि धनपाल ने अयोध्या को धर्मप्रधान और काची को कामप्रधान नगरी के रूप में चित्रित करना चाहा है, जो उन दोनों नगरियों के 'नेचर आफ सिटी' को देखते हुए ठीक भी जँचता है। धनपाल जो कुछ भी लिखते हैं, खूब सोच-समझकर लिखते हैं। उन्होंने काचीनगरी में नागवल्ली (नागकेसर या पान की बेल), पूगीफल (सुपारी), चन्दन, चम्पक (चम्पा), कतक (निर्मलीवृक्ष या रीठा), एला (इलायची), नागरखण्ड (नारंगी), सहकार (आम) आदि जिन-जिन वृक्षों और लताओं का वर्णन किया है वे वहाँ आज भी उपलब्ध हैं।^{१०२}

सिंहलद्वीप के परिचय में अवश्य ही धनपाल ने कुछ आलस्य दिखाया है। लेकिन उसी सन्दर्भ में उन्होंने समरकेतु की युद्ध-यात्रा का जो वर्णन किया है, और उसमें ग्राम-वासियों की जो चेष्टाएँ वर्णित की हैं वे सचमुच ही एक सजीव वातावरण पैदा कर देती हैं। समुद्रीय यात्रा का श्रीगणेश करने के पूर्व समरकेतु द्वारा समुद्र की पूजा न केवल वातावरण में ही सजीवता लाती है, बल्कि उस देशविशेष की सांस्कृतिक चेतना को भी ध्वनित कर जाती है।^{१०३}

वैतादय पर्वत, जहाँ नायिका की रथनूपुरचक्रवाल नामक नगरी बसी हुई है, के प्रान्तवर्ती पर्वतीय परिसर का भौगोलिक वर्णन भी काफी सजीवता और चित्रोपमता लिए हुए है। लेकिन यह बात मेरे मन को बारम्बार कचोटती है कि धनपाल ने रथनूपुरचक्रवाल नगरी की जो परिकल्पना की है उसका एक सागोपाग प्रतिबिम्ब पाठकों के सामने क्यों नहीं प्रस्तुत किया? मैं तो समझता हूँ कि नायिका की नगरी होने के कारण इसका परिचय देना नितान्त आवश्यक था। फिर विद्याधरो की नगरी की रूपरेखा जानने की इच्छा भी तो सबको रहती है। धनपाल ने पाठकों की इस हार्दिक इच्छा की उपेक्षा करके अच्छा नहीं किया।

इसके अतिरिक्त वातावरण को सजीव बनाने के लिए उन्होंने प्राकृतिक तथा वैकृतिक—दोनों ही प्रकार के—पदार्थों का काफी औचित्यपूर्ण वर्णन किया है, जिसकी विशदमीमासा पाँचवें अध्याय के सोपानों में देखी जा सकेगी। मुझे यह लिखते हुए सतोष है कि धनपाल ने अपने वर्णनों में ऐसी कोई भी चर्चा नहीं की है जो देश और काल के

विरुद्ध हो। उन्होंने पात्रों के आचार-विचार, रहन-सहन, वेषभूषा आदि के वर्णनों में भी औचित्य का पूरा-पूरा ध्यान रखा है। अतः हम कह सकते हैं कि घनपाल एक-दो कमियों के रहने के बावजूद भी देश और काल की औचित्य का निर्वाह करने में सफल रहे हैं।

सन्दर्भ

- १ तिलकमञ्जरी (क) अयोध्या वर्णन, पृ० ७-१२
 (ख) विद्याधरमुनि वर्णन, पृ० २३-२५
 (ग) ज्वलनप्रभ वर्णन, पृ० ३५-३८
 (घ) राजकुल वर्णन, पृ० ६३-६५
 (ङ) वज्रायुध-समरकेतु युद्धवर्णन, पृ० ८६-९१
 (च) समरकेतुविजययात्रा वर्णन, पृ० ११४-१२२
 (छ) वर्षर्तु वर्णन, पृ० १७९-१८१
 (ज) अदृष्टपार सरोवर वर्णन, पृ० २०२-२०५
 (झ) जिनायतन वर्णन, पृ० २१४-२१६
 (ञ) अटवी वर्णन, पृ० २३३-२३६
 (ट) तिलकमञ्जरी वर्णन, पृ० २४६-२४७
 (ठ) तिलकमञ्जरीभवन वर्णन, पृ० ३७०-३७२
२. वही, (क) वेताल वर्णन, पृ० ४६-४९
 (ख) नाविक वर्णन का कुछ अंश, पृ० १२५
३. शीले भवा शैली इति विग्रह, भावार्थे अण् प्रत्यय, शील + अण् + डीप् इति परिच्छेद ।
४. एषा ह्याचार्यस्य शैली लक्ष्यते—यत्तुल्यजातीयास्तुल्यजातीयेषूपदिशति, अत्रोऽक्षु, हलो हल्षु ।
 —व्याकरणमहाभाष्य (नवाह्निक), चौखम्बा प्रकाशन, १९५४, अध्याय १, पाद १, आह्निक २, पृ० ११७
५. वक्रोक्तिजीवित, उन्मेष १, कारिका २४ का व्याख्या भाग ।
- ६ वही, कारिका २५-३३
- ७ वही, कारिका ३४-४८
- ८ वही, कारिका ४९-५१
- ९ तिलकमञ्जरी, पृ० १८-१९
१०. वही, पृ० १२९-१३०
११. वही, पृ० १३८
१२. वही, पृ० १३९
१३. वही, पृ० २४४
१४. वही, पृ० ३४५
१५. वही, पृ० ३५-३८

१६ वही, पृ० ४६-४९

१७. वही, पृ० ८६-९१

१८. वही, पृ० ११४-१२०

१९ वही, पृ० १२०-१२२

२०. (क) वही, पृ० १९९-२००

(ख) वही, पृ० २३३-२३६

२१. वही, पृ० १९३-१९४, ३३८-३३९

२२ श्लेष प्रसाद समता समाधिर्माधुर्यमोज पदसौकुमार्यम् ।

अर्थस्य च व्यक्तिरुदारता च कान्तिश्च काव्यार्थगुणा दर्शते ॥

—नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, कारिका ९७

२३ श्लेष प्रसाद समता माधुर्यं सुकुमारता ।

अर्थव्यक्तिरुदारत्वमोज.-कान्तिसमाधय ॥

—काव्यादर्श, परिच्छेद १, कारिका ४१

२४ ओज प्रसादश्लेषसमतासमाधिर्माधुर्यसौकुमार्योदारतार्थव्यक्तिकान्तयो बन्धगुणा ।

—काव्यालङ्कारसूत्र, अधिकरण ३, अध्याय १, कारिका ४

२५. सरस्वतीकण्ठाभरण, परिच्छेद १, कारिका ६०-६५

२६. देखिए 'प्रतापरुद्रयशोभूषण' ।

२७ देखिए अग्निपुराण, अध्याय १०

२८. देखिए (क) केचिदन्तर्भवन्त्येपु दोषत्यागात्परे श्रिता ।

अन्ये भजन्ति दोषत्व कुत्रचिन्न ततो दश ॥

—काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ७२

(ख) साहित्यदर्पण, परिच्छेद ८, कारिका ९ के उत्तरार्द्ध से १६ तक ।

२९. मूर्ध्नि वगन्त्यगा. स्पर्शा अटवर्गि रणौ लघू ।

अवृत्तिर्मध्यवृत्तिर्वा माधुर्ये घटना तथा ॥

—मम्मट, काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ७४

३० योग आद्यतृतीयाभ्यामन्त्ययो रेण तुल्ययो ।

टादि. शपौ वृत्तिर्द्वैध्यं गुम्फ उद्धृत ओजसि ॥

—काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ७५

३१. श्रुतिमात्रेण शब्दात्तु टोनार्थप्रत्ययो भवेत् ।

साधारणः समग्राणा स प्रसादो गुणो मत ॥

—वही, कारिका ७६

३२. तिलकमञ्जरी, पृ० ९-१०

३३. वही, पृ० १३४-१३६

३४. वही, पृ० २९७-२९८

३५ वही, पृ० १८-१९

३६. वही, पृ० १४२-१४३

३७. वही, पृ० १६२

२८६ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

३८ वही, पृ० ४६

३९ वही, पृ० ११५-११६

४० वही, पृ० २००

४१. अर्थाचित्यवता सूक्तिरलङ्कारेण शोभते ।

पीनस्तनस्थितेनेव हारेण हरिणक्षणा ॥

—क्षेमेन्द्र, औचित्यविचारघर्चा ।

४२ तिलकमञ्जरी, पृ० १७६

४३. वही, पृ० २०१-२०२

४४ वही, पृ० २०४

४५ वही, पृ० २१८

४६. मुहुरवतरन्त्या तोयमादायादाय पुनरूर्ध्वमतिदूरमुत्पतन्त्या..... अमरपतिना
प्रकल्पितस्य गगनारघट्टस्य घटीमालयेव जलदसतत्या सततमुदच्यमानम्..... ।

—वही, पृ० १२१

४७. वही, पृ० २३

४८. वही, पृ० २४

४९. वही, पृ० १२२

५० वही, पृ० २०४

५१. वही, पृ० ७

५२. वही, पृ० १३४-१३५

५३. वही, पृ० १६८

५४ कथाया सरस वस्तु गद्यैरेव विनिर्मितम् ॥

ववचिदत्र भवेदार्या ववचिद् वक्रापवक्रके ।

आदौ पद्यैर्नमस्कार खलादेवृत्तकीर्तनम् ॥

—साहित्यदर्पण, परिच्छेद ६, कारिका ३३२ का उ० एव ३३३

५५ आरम्भे सर्गबन्धस्य कथाविस्तरसग्रहे ।

शमोपदेशवृत्तान्ते सन्त शसन्त्यनुष्टुभम् ॥

—क्षेमेन्द्रकृत, सुवृत्ततिलक, ३/१६

५६ तिलकमञ्जरी, पृ० १६

५७ शौर्यस्तवे नृपादीना शार्दूलक्रीडित मतम् ।

—क्षेमेन्द्रकृत, सुवृत्ततिलक, ३/२२

५८ तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक ३८-३९, ४१-४६, ४८-४९

५९ वही, श्लोक ४ और ६

६० वही, पृ० २१२ तथा २३७-२३८

६१ वही, पृ० २३, २४८, २५५, २५६

६२ वही, पृ० ३९१

६३ वही, पृ० ३५८-३५९

६४ वही, तृतीय भाग, बोटाद-सौराष्ट्र प्रकाशन, पृ० १७४-१७५

६५. वही, प्रस्तावना श्लोक ४०

६६. वही, श्लोक ५

६७. वही, श्लोक ५०

६८ प्रावृट्प्रवासव्यसने मन्दाक्रान्ता विराजते ।

—क्षेमेन्द्रकृत, सुवृत्ततिलक ३/२१

६९ तिलकमञ्जरी, पृ० २६२

७०. वही, पृ० २५५-२५६

७१. वही, तृतीय भाग, बोटाद-सौराष्ट्र प्रकाशन, पृ० १७५

७२. वही, नि० सा० प्रकाशन, पृ० २६२

७३. वही, प्रस्तावना श्लोक ५१-५२

७४. वही, पृ० १०६, २३२, ३६६ तथा ४०२

७५. वही, पृ० क्रमश १, २८, २०५, २१८, २२२ तथा २४८

७६. शुष्कशिखरिणि कल्पशाखीव, निधिरधनग्राम इव, कमलखण्ड इव मारवेऽध्वनि ।

भवभीष्मारण्य इह, वीक्षितोऽसि मुनिनाथ ! कथमपि ॥

—तिलकमञ्जरी, पृ० २१८

विशेष—यह अपभ्रंश भाषा का छन्द है । इसमें पाँच चरण होते हैं । इसका लक्षण है—

पाचदाश्विचस्तृतीये पचमे चो जो लीर्वा ।

पचांह्लिस्त्रिपात्पूर्वार्धा मात्रा ॥

—हेमचन्द्र, छन्दोऽनुशासन, अध्याय ५, सूत्र १७

७७. दृष्टे भवति नयनसृष्ट्या सममद्य जन्म जिन ! सफलमभून्मम ।

अकृतपुण्यमपि सुकृतिजन प्रति लघुमात्मानमवैमि न सम्प्रति ॥

—तिलकमञ्जरी, पृ० २१८

विशेष—यह छन्द भी अपभ्रंश भाषा का है । यह तुकान्त होता है । इसका लक्षण है --

षचचाद् दो वदनकम् ।

—हेमचन्द्र, छन्दोऽनुशासन, अध्याय ५, सूत्र २८

७८. छन्दोऽनुशासन, भारतीय विद्या भवन, बम्बई प्र०, पृ० १७६

७९.Dialogue, well managed, is one of the most delightful elements of a novel.

—An Introduction to the study of Literature, p. 154

८०. तिलकमञ्जरी, पृ० २७०-२७२

८१. वही, पृ० २६

८२. वही, पृ० १०१-१०२

८३. वही, पृ० २०१

८४. वही, पृ० १४८-१५०

८५. वही, पृ० २८७-२८८

२८८ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

८६. वही, पृ० २६८-२६९

८७. वही, पृ० १७४-१७७

८८. वही, पृ० २४४

८९. वही, पृ० २६

९०. वही, पृ० ५७-५८

९१. वही, पृ० १२८-१२९

९२. वही पृ० १४४

९३. वही, पृ० २८३-२८६

९४. वही, पृ० १६१

९५. वही, पृ० १७२-१७३

९६. वही, पृ० २५८

९७. वही, पृ० २५६

९८. वही, पृ० ३०८

९९. वही, पृ० ३१६-३१८

१००. इन परिचयो का अपेक्षाकृत विशदरूप प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के छठे अध्याय में देखा जा सकता है।

१०१. तिलकमञ्जरी, पृ० ७-१२

१०२. वही, पृ० २६१

१०३. वही, पृ० ११४-१२३

प्रकृति-चित्रण

प्रथम सोपान

उपन्यास में प्रकृति-चित्रण

ऐसा विरला ही कोई कलाकार होगा जो प्रकृति के अव्याज-मनोहर सौन्दर्य पर थोड़ा-बहुत रीझा न हो। क्योंकि साहित्य को प्रभावशाली बनाने में प्रकृति का महत्त्वपूर्ण सहयोग रहता है। पद्यात्मक काव्यों में तो प्राकृतिक छठा के वर्णन के लिए पूरे सर्ग के सर्ग ही समाप्त कर दिये जाते हैं, लेकिन गद्यात्मक कथाकाव्यों में कथाप्रवाह की प्रधानता होने के कारण प्रकृति-वर्णन एक सीमित एवं सापेक्ष दायरे में ही हुआ करता है। औपन्यासिक शिल्प की दृष्टि से भी उपन्यास में प्रकृति का सन्तुलित वर्णन नितान्त आवश्यक होता है। देश, काल, वातावरण आदि की सृष्टि के लिए प्रकृति-वर्णन एक अतीव सशक्त साधन माना गया है। रोमानी या भयङ्कर वातावरण के लिए प्रकृति की सौम्यता या भीषणता का चित्रण बहुत ही उपयोगी सिद्ध होता है। पाठक के हृदयपटल पर दृश्य की अमिट छाप डालने के लिए प्रकृति का सहारा लेना बहुत ही उपादेय है। पात्रों को मनोभूमि में उदित होते हुए विचाररूपी अकुरो का प्रतिविम्ब भी प्रकृति के दर्पण में ही खुले आम पडता है। मैं तो कहता हूँ कि पात्रों के अन्तर्मन की विचारधारा कितनी ही गहरी क्यों न हो, लेकिन प्रकृति के सस्पर्श को पाकर वह अवश्य ही फूट निकलती है। इसलिए जो समझदार उपन्यासकार होते हैं, उनके उपन्यासों में प्रकृति का एक नितान्त सन्तुलित एवं जीवन्त पुट किसी न किसी रूप में देखने को मिलता ही है।

संस्कृत साहित्य प्रकृति-चित्रण का विशेष रूप से धनी है। यहाँ प्रकृति की कोमलता और कठोरता—दोनों की ही सजीव झंकी सजाई गई है। साथ ही ऋषि-मुनियों के आश्रमों में प्रकृति की पावनता भी पाठकों के मन को उदात्त बनाने में पूर्णतया समर्थ हुई है। अपने पूर्ववर्ती कादम्बरीकार वाणभट्ट के समान ही हमारे धनपाल ने भी साहित्य-सर्जना में प्रकृति की उपादेयता को भली-भाँति समझा है और इसीलिए इन्होंने अपनी कथाकृति 'तिलकमञ्जरी' में उसे यथास्थान चित्रित भी किया है। इन्होंने अपनी कृति में प्रकृति की कोमलता, कठोरता और पावनता की जो सरस त्रिवेणी बहाई है उसमें गोता लगाने वाला प्रत्येक पाठक अपने आप में एक विचित्र प्रकार की सुखानुभूति करता है। वह थोड़ी देर के लिए इस कृत्रिम और विकृत दुनियाँ से दूर हटकर अन्तर्जगत् में

भाव-विभोर हो जाता है। आपको इनका प्रकृति-वर्णन निश्चय ही अनूठा लगेगा। इन्होंने जिन उत्प्रेक्षाओं और उपमाओं की उद्भावना की है वे अधिकांश रूप में इनकी अपनी ही हैं। तिलकमञ्जरी के परिशीलन से पता चलता है कि इन्होंने प्रकृति का वस्तुनिष्ठ वर्णन ही अधिक किया है। उसे उसी के रूप में प्रस्तुत करने में धनपाल सिद्धहस्त है। यह जिस किसी भी प्राकृतिक दृश्य को लेते हैं, उसकी एक-एक खूबी पर प्रकाश डाल देते हैं और तब पाठक को ऐसा प्रतीत होने लगता है जैसे कि वह दृश्य उसकी आँखों के सामने ही है।

वसुधरा की छाती में अथाह गहराई तक घुसे चले जाने वाले क्या समुद्र का और अनन्त आकाश की ऊँचाई को नापने की इच्छा करने वाले क्या पहाड़ों का, क्या वियावान वेहड़ का और क्या कल्पवृक्ष वन का, क्या अदृष्टपारसरोवर का और क्या जलमण्डप का, क्या चमकीले प्रभात का और क्या सुनहरी सन्ध्या का, क्या वर्षा का और क्या वसन्त का, आप उनकी किसी भी प्राकृतिक वस्तु का वर्णन पढ़ना शुरू कर दें, वस आपका दिल उस वर्णन विषय में, चुम्बक में लोहे की तरह चिपक जाएगा। समुद्र में मिलती हुई नदियों की अभिसारिकाओं के रूप में की गई कल्पना बहुत ही सुन्दर टन पड़ी है। उसकी गहराई में पड़े हुए मोतियों के गुणों में जो उत्प्रेक्षाएँ की गई हैं वे बहुत ही आकर्षक हैं। सरयू के तीर का और जलमण्डप का भी उदात्त रूप प्रस्तुत किया गया है। इनकी ग्रीष्मकालीन उपयोगिता के पहलू पर तात्त्विक प्रकाश डाला गया है। अटवी की सभी विशेषताओं को धनपाल ने ढूँढ निकाला है। प्रतिपाद्य विषय के रूप को रोचकता-पूर्वक मुखरित करने में यह वाणभट्ट से भी दो कदम आगे बढ़ गए हैं। प्रभात और सन्ध्या की स्वर्णिम आभा पाठक के मन-क्षितिज को आलोकित कर देती है। उसमें काव्यात्मकता का भी स्पृहणीय पुट पाया जाता है। कादम्बरी के 'अच्छोद सरोवर' के बाद 'अदृष्टपार सरोवर' की मजलु अभिव्यजना करके धनपाल ने 'नहला' के ऊपर अच्छा खासा 'दहला' लगा दिया है।

इन्होंने वर्षा-वर्णन के प्रसंग में जो उद्भावनाएँ की हैं वे साहित्य-जगत् की अनूठी विचारमणियाँ हैं। उत्प्रेक्षा की चमक ने उन्हें और भी अधिक ओजस्वी बना दिया है। इन्होंने अपनी प्रकृति सुन्दरी के सुहावने और सलीने मुखड़े को अलङ्कारों से उतना ही सजाया है, जितने से वह दबे नहीं, और उस पर अपनी शैली का घूँघट भी काफी झीना और झिलमिलाता हुआ ही डाला है, ताकि वह उस आवरण के भीतर से भी बाकायदे चमचमाता रहे। इसी का परिणाम है कि धनपाल के प्राकृतिक दृश्यों के वर्णन में पाठकों को नैसर्गिकता एवं विश्वसनीयता की अनुभूति होती है।

अब हम उनके कतिपय प्राकृतिक पदार्थों की रूपरेखाएँ उन्हीं की भावनाओं के अनुसार प्रस्तुत कर रहे हैं, जिन्हें पढ़कर निश्चय ही धनपाल की प्रकृतिविषयक सवेदना का पता लग जाएगा।

समुद्र वर्णन

युवराज समरकेतु अपने साम्राज्य के दुष्ट सामन्तों के दमन के लिए अपनी

विशाल सेना को साथ लेकर सिंहल द्वीप से चल पडते है। नगरसीमा एव ग्रामो को पार करते ही उन्हें समुद्र दिखाई देने लगता है। समुद्र क्या है, बिल्कुल पाताल लोक का ढक्कन जैसा दिखाई देता है। त्रिलोकीरूपी चौराहे का मणिजटित फर्श जैसा प्रतीत होता है। आकाशरूपी नीलकमल का उत्पत्ति स्थान जैसा मालूम पडता है। पृथ्वीरूपी चारपाई की नीली चादर की तरह लगता है। अथाह होने की वजह से दुनियाँ की बराबरी-सी कर रहा है, क्योंकि दुनियाँ की भी थाह नहीं मिल पाती है। अनन्त होने के कारण मोक्ष सुख का उपमान-सा बन रहा है, क्योंकि मोक्ष सुख का भी अन्त नहीं होता है। किसी महाकवि की असीम प्रतिभा से वह इसीलिए समानता रखता है कि वह भी असीम है। उसके उछलते और उमडते हुए जल की गहरी नीली कान्ति से निर्भीको के भी मन में भय का संचार होने लगता है। उसकी श्यामता को देखकर लगता है कि मानो वह पाताल-लोक के निविड अन्धकार से ही निकली हो, काले साँपो की काली कान्ति से उसमें वृद्धि हुई हो, और यमुना की नीली देहप्रभा से मानो वह लिप्त हो। चोरी-छिपे, घाट-कुघाट अभिसार करने वाली कामिनियों के समान तमाम छोटी-मोटी नदियाँ जगह-जगह पर इससे आ-आकर मिलती रहती है। इन नदियों में और अभिसारिकाओं में पूरी-पूरी समानता देखने को मिलती है, क्योंकि यदि अभिसारिकाएँ अपने पैरों में हंसों के समान मधुर गुंजन करने वाले नूपुरों को धारण करती है, तो ये नदियाँ भी मधुर गुंजन करने वाले हंसों को ही अपने पास रखती है। यदि अपने प्रेमी से मिलने की उत्सुकता और किसी के देख लेने के भय से अभिसारिकाएँ जरा जल्दी-जल्दी अपना अभिसारपथ पार करती है और फलस्वरूप साँस के तेज हो जाने से उनके उरोज काँपने (उठने-बैठने) लगते हैं, तो इधर तेजी से बहने के कारण नदियों के किनारे भी काँप उठते हैं। यदि अभिसारिकाएँ झनझनाती हुई करधनी से सुशोभित नितम्बों और जाँघों को धारण करती है, तो नदियाँ भी सारमपक्षियों से सुशोभित पुलों को धारण करती है। यदि अभिसारिकाओं की आँखें कमल के समान हैं, तो नदियों के किनारे खिले हुए कमल भी उनकी आँखें ही हैं। समरकेतु को समुद्र उस समय भी काफी प्यारा प्रतीत होता है जबकि बादलों का झुण्ड आसमान से उतरकर पानी भरता है और फिर समुद्र की सतह पर काफी दूर तक उडता हुआ आगे बढ़कर आकाश की ओर उठता है, तथा साथ ही साथ पानी के बिखरते हुए छोटों में सूरज की रंगीन चमक से सतरगा धनुष बन जाता है। उम समय ऐसा लगता है मानो ससाररूपी वगीचे को सींचने के लिए इन्द्र ने आकाशरूपी रेहट पर बादल-रूपी कलशमाला लगा दी हो।

मन्थन के समय जब सूर्य और चन्द्रमा ने देखा कि समुद्र से उच्चैः श्रवा घोडा और आह्लादमयी चन्द्रकला का उद्भव हुआ है तो तभी से अपने रथ के सात घोडों की विपमता दूर करने के लिए (अर्थात् आठवाँ घोडा ग्वांजने के लिए) तो सूर्य, तथा अपनी सोलहवी कला की तलाश में चन्द्रमा, दोनों ही सागर के जल में डूबते-उतराते रहते हैं। समुद्र के गर्भ में वडवानल धधकता रहता है, ऐसा लगता है कि यह वडवानल अगस्त्यमुनि के उदर की आग ही है, जो समुद्रपान करते समय उममें लग गई थी।

इसका तलभाग मोतियों से सुशोभित रहता है। चूँकि पानी साफ-मुथरा है,

इसलिए गहराई में भी पड़े हुए ये मोती हथेली में चमकते हुए से दिखाई देते रहते हैं। ये मोती देवाङ्गनाओं के आभूषणों में जड़े जाने के काबिल हैं। उजले इतने हैं कि लगता है ये गाय के दूध में धोये गये हों। कठोर इतने हैं कि लगता है लक्ष्मीजी के स्तनों की कठोरता इन्हीं में आ गई हो। यह अपने फेनसमूह से दिशाओं को धवल बनाता रहता है। इसका यह फेनसमूह कैलाश पर्वत के समान सफेद है। देवताओं में बची हुई कुछ अप्सराएँ यहाँ घूमा करती हैं, जिससे पता चलता है कि कभी यहाँ समुद्र-मन्थन हुआ था। कुछ बूढ़े-बूढ़े हाथी भी यही कीचड़ में घँसे या घूमते हुए नजर आते रहते हैं। इसके किनारे-किनारे वन हैं। अपने से उत्पन्न होने वाले दुष्ट पुत्र से जैसे पिता प्रतिदिन दुर्बल होता जाता है वैसे ही यह समुद्र भी अपने शरीर से ही उत्पन्न होने वाले वडवानल से प्रतिदिन सूखता रहता है।

इसकी गहराई का ठीक-ठीक पता इसमें उठने वाली लहरों को भी नहीं लग पाता है। इसके गर्जन-तर्जन को दिग्गज भी नहीं सह पाते हैं। इसकी लहरों की ऊँचाई को आकाश में विचरण करने वाले भी नहीं जान पाते हैं। इसमें वमने वाले जल जन्तुओं के नामों को कोई सर्वज्ञ भी नहीं जान पाता है। इसमें उठने वाले भीषण भँवरों को तिमिङ्गल मछली भी पार नहीं कर पाती है। इसकी एक विशेषता यह भी है कि इसमें विष और अमृत, पानी और आग, वृद्धि और क्षय—परस्पर विरोधी तत्त्वों का निवास है। इसका जल हीरा मोतियों की चमक से चमचमाता रहता है। यह किनारे पर फेन के ढेरों में पड़े हुए हीरों से लोगों की गरीबी दूर करता है। इसमें खूब ऊँची-ऊँची और मन को लुभाने वाली लहरें उठती रहती हैं। समुद्र के इसी जल को लोग धरती की साडी और विष्णु का निवास स्थान भी बताया करते हैं।^१

धनपाल का यह समुद्र-वर्णन बहुत ही स्वाभाविक है। इसमें आपको कृत्रिमता की गन्ध जरा भी नहीं मिलेगी। इसे पढ़ते ही पाठक के बुद्धिपटल पर समुद्र का चित्र बन जाता है। उसे ऐसा लगने लगता है कि मानो वह समुद्र के किनारे खड़ा हो और दूर-दूर तक फैली हुई उसकी विशाल जलराशि पर अपनी आँखें जमा रहा हो।

बन्द कमरे में बैठे हुए पाठक की आँखों के सामने दृश्य लाकर प्रत्यक्ष की तरह उपस्थित करने में धनपाल बेजोड़ है। समुद्र की लम्बाई-चौड़ाई, ऊँचाई-गहराई, लहरों का उतार-चढ़ाव, उसमें बिखरे हुए हीरा मोती जवाहरातों आदि की चर्चा करके उन्होंने उसके सर्वांगीण स्वरूप का जीवन्त चित्र खींच दिया है।

सरयूतीर वर्णन

राजकुमार हरिवाहन अपने दोस्त युवराज समरकेतु के साथ घूमते-घामते सरयू नदी के किनारे पहुँच जाते हैं। वहाँ की शोभा उन्हें बहुत ही भली लगती है। क्योंकि वहाँ पर जल के ससर्ग से फलने वाले जामुन के घने पेड़ खड़े हुए थे, खिलते हुए फूलों के गुच्छों से लथपथ केतकी लताएँ लहरा रही थीं, जगह-जगह पर छूटते हुए फौव्वारों से ग्रीष्मकाल के सूर्य की प्रखर रश्मियों की ऊष्मा दूर की जा रही थी, और उन फौव्वारों में जो पानी था वह कुँओं से यन्त्रों द्वारा पहुँचाया जा रहा था। वहाँ के लतामण्डपों में कहीं

जंगी मोर, कहीं-कहीं शराव के दौर में मस्त होते हुए लोग-बाग तबले पर थाप लगाकर वातावरण को और भी अधिक रोमानी बना रहे थे। किनारे के पास ही सरयू का अथाह पानी भी लहरे मार रहा था।^२

कुल मिलाकर वह सरयू तीर आज की बम्बई के 'जुहू' नामक स्थान से भी कहीं अधिक मनोरम था। यद्यपि धनपाल ने सरयू तीर का वर्णन बहुत ही संक्षेप में किया है, लेकिन फिर भी वह है काफी स्पष्ट। इससे आज के किसी भी विकसित शहर के समीप वहती हुई नदी के किनारे की रमणीयता की रूपरेखा का थोड़ा-बहुत तो अनुमान लगाया ही जा सकता है। मेरा विश्वास है कि यदि वह इस वर्णन में थोड़ी और रुचि लेते तो नदी तीर के इस सौन्दर्य में एक अनोखा ही आकर्षण भर जाता।

जलमण्डप वर्णन

धनपाल की कल्पना के अनुसार सरयू के मनोरम तीर पर स्थित कामदेव के मन्दिर के पास ही एक जलमण्डप भी बनाया है। यह जलमण्डप आम के बगीचे के बीचो-बीच है और चारों ओर केले के लहलहाते हुए वृक्षों से घिरा है। बगीचा भी काफी लम्बा-चौड़ा है और उसमें जो आम के पेड़ हैं वे ज्यादा ऊँचे नहीं हैं। क्योंकि वे नये हैं। उन पेड़ों के पत्तों में छिपी हुई कोयलो का अन्दाज तभी लग पाता है जब वे कूकती हैं। इन दिनों फलों के गुच्छों के भार से उन पेड़ों की डालियाँ झुकी हुई हैं। सरयू की लहरों से अठखेलियाँ करता हुआ, पानी की फुहार को बिखेरता हुआ और सारसपक्षियों को मदमत्त करता हुआ पवन उस बगीचे में झकोरें मारता रहता है। ताजे खिले हुए शिरीष के फूलों के गुच्छों से उसका अग्र भाग और भी ज्यादा मनोहर प्रतीत होता है। शिरीष पुष्पों के इन गुच्छों का रंग तोतो के बच्चों के गले के रंग के समान ही है। भँवरो की चपेट में आते रहने के कारण ये अपने डण्ठल से गिरते रहते हैं, जो बहुत ही भले लगते हैं। उस समय इन्हें देखकर ऐसा लगता है कि मानो आकाश गंगा से शंवाल के खण्ड गिर रहे हों। उस जलमण्डप की प्रत्येक दीवार पर कमल के तन्तुओं के चामर लटकते रहते हैं, प्रत्येक दरवाजे पर हरिचन्दन नामक वृक्ष के कोमल किसलयों की मालाएँ लटकती रहती हैं, प्रत्येक खम्भे पर शीतल पत्थर की स्त्री-प्रतिमा जड़ी हुई है, और प्रत्येक खिडकी पर सुगन्धित अगरबत्तियाँ सुलगती रहती हैं। देह में लगाने के काम आने वाले चन्दन की, मणियों से बनी हुई, छोटी-छोटी कटोरियाँ जगह-जगह पर पड़ी दिखाई देती हैं, जिनसे ऐसा लगता है मानो वह मण्डप चमचमाते हुए तारागणों से सुशोभित हो। पुष्पों के सौरभ से इतने भँवरे इकट्ठे हो जाते हैं कि उनकी देह की कालिमा से वहाँ अन्धेरा-सा छा जाता है। चीन देश के सफेद रेशमी वस्त्रों से बने हुए वितानों (वम्बुओं) की चमक विजली जैसी लगती है।

वहाँ शीतल पेय जल से भरे हुए और मोटे वस्त्र से ढँके हुए घड़े भी रखे रहते हैं। उद्यान के हंस अपनी चोंचों में मृणाल तन्तुओं को लिए हुए इधर-उधर दौड़ते रहते हैं, मानो वे किसी वस्त्र के ताने-बाने डाल रहे हों। पर्वत-विहार का आनन्द उठाने के लिए वहाँ बने हुए क्रीडा-पर्वतों के शिखरों पर मयूरों के कूजन को सुनकर ऐसा लगता है मानो

वे क्रीडापर्वत उन मोरो के जरिये गर्मी से बचने के लिए अपने सजातीय अन्य पर्वतों को भी वही आ जाने के लिए आवाज लगा रहे हो। इस जलमण्डप का वातावरण ऐसा मनोरम है कि पेड़ भी आपस में आलिंगन-सा करते हुए नजर आते हैं। लगता है रायू नदी अपने प्रेमी सागर के वियोग से उत्पन्न हुई विकलता को यही दूर करती है, ग्रीष्म ऋतु की तपन से भागकर शिशिर ऋतु यही आकर छिपती है; सूर्य के मण्डल में प्रवेश करने से उत्पन्न हुई जलन को मेटने के लिए चन्द्रमा यही आकर अपनी चिकित्सा करता है, और इन्द्र के वज्र की आग से झुलसा हुआ हिमालय भी यही आकर शीतोपचार करता है। मण्डप के चारों ओर निरन्तर छूटे हुए पानी के फौव्वारों से ऐसा लगता है मानो स्फटिकमणियों से इसकी सीमा बना दी गई हो। इन फौव्वारों की ध्वनि को सुनकर मयूर नाच उठते हैं, क्योंकि वे इसे सच्ची वारिण समझ बैठते हैं।

इस जलमण्डप की खिडकियों में नगर की सुन्दर-सुन्दर नौजवान वेश्याएँ आ बिराजती हैं। इनकी खूबमूरती का क्या कहना? ये अपने-अपने जूड़ों में मल्लिका के ताजे फूलों की माला सजाएँ रहती हैं, कानों में शीतलता प्रदान करने वाली शंवाल लता के हरे-भरे किसलयों को धारण किए रहती हैं, जिनसे उनके गुनात्री गालों की चमक कुछ अनोखी ही हो जाती है, गले में पड़े हुए हिमहार से इनके उभरते हुए या उभरे हुए उरोज और भी अधिक नेत्राकर्षक हो जाते हैं, अपनी कोमल कलाइयों में नीलकमलों के डण्ठल पहने रहती हैं, ये करधनी के रूप में कमर में बकुल के कुसुमों की माला पहने रहती हैं, जिससे इनकी जघाएँ और भी अधिक मादक हो उठती हैं, कपूर में मिश्रित हरिचन्दन के रस से ये अपने सारे शरीर को शीतल एवं सुगन्धित बनाएँ रहती हैं, तथा अपने-अपने महीन और हल्के दुपट्टों को पानी में आर्द्र किए रहती हैं। इन्हें देखकर ऐसा लगता है मानो ये इस उद्यान की देवियाँ हो। इतना ही नहीं, बल्कि इस जलमण्डप में अनेक सुन्दर-सुन्दर चित्रशालाएँ भी हैं।^३

उपर्युक्त वर्णन से स्पष्ट हो जाता है कि महाकवि धनपाल के मस्तिष्क में एक उच्चकोटि के ग्रीष्म-भवन (समर-हाउस) की सशक्त रूपरेखा विद्यमान है। आज के राजकीय उद्यानों में भले ही इतनी कोमलता एवं मनोरमता के दर्शन हो, किन्तु प्राचीन भारत में राजा-महाराजाओं के उपवनों में कुछ ऐसा ही समशीतोष्ण ठाठ-वाट देखने की मिलता था। धनपाल ने जिस जलमण्डप की कल्पना की है वह उत्कृष्ट एवं भव्य है। उसमें कला एवं सुविधाओं का मजुल समन्वय किया गया है। ऐसे जलमण्डपों में सुन्दरता एवं शान्ति का जो विलक्षण अनुभव हुआ करता है वह वाचामगोचर ही है। चित्त में लालित्य की सर्जना भी ऐसे ही स्थानों की रम्य देन हुआ करती है। इस स्थान पर धनपाल की मजुल एवं ललित परिकल्पना की प्रशंसा न करना उनके प्रति अन्याय ही होगा।

अटवी वर्णन

युवराज समरकेतु राजकुमार हरिवाहन की खोज में अकेले ही रात में बिना किसी को कुछ बताएँ छावनी छोड़कर निकल पड़ते हैं। सारी रात जगल के रास्ते

उत्तरदिशा की ओर बढ़ते रहते हैं। जब सवेरा होता है तो यह सोचकर कि कहीं उसी रास्ते से उन्हें ढूँढते हुए उनके साथी अन्य राजकुमार उन तक न आ पहुँचे वह मुख्यमार्ग छोड़कर जंगल की ऊबड़-खाबड़ राह पकड़ लेते हैं। वह जंगल बहुत ही भयानक था। माहसरहित व्यक्ति जिस प्रकार युद्धभूमि में नहीं जा सकता उसी प्रकार उस भयकर अटवी में भी डरपोक आदमी घुसने की हिम्मत नहीं कर सकता था। वहाँ की गुफाएँ पाताल के समान गहरी और भयकर थी। साखू, सोंजना, अर्जुन, शल्लकी आदि के पेड़ों का वहाँ ऐसा झुरमुट था कि सूरज के निकलने और डूबने का पता ही नहीं चलता था। वे पेड़ ऊँचे भी बहुत थे, लगता था मानो वे आसमान के तारों को अपने ऊपर फूलों के गुच्छों के रूप में धारण किए हों। उस खौफनाक जंगल में पहाड़ी नदियों के बहाव से तमाम गहरी-गहरी घाटियाँ बन गई थी। उन नदियों के किनारे बहुत ही ऊबड़-खाबड़ और ऊँचे थे। इसलिए उनमें उतरना टेढ़ी खीर थी। उनकी पथरीली कगारे उनमें टूट-टूट कर गिरती रहती थी, जिसके कारण उनमें तमाम धाराएँ इधर-उधर से वह निकलती थी। लताओं और छोटे-छोटे वृक्षों के झाड़-झकारों से तथा पथरीली ब्रालू के ढरों से उनके पुल भर जाया करते थे। उनके किनारों पर झाड़ियों में छिपे हुए म्लेच्छ पुरुषों की अस्पष्ट आवाजे आती रहती थी। उस भयानक अटवी में काहला नामक जंगली वाद्य विशेष की ध्वनि से आते हुए और साथियों से बिछुड़े हुए राहगीरों को सूचना दी जाती थी।

उस जंगल में भीलो की वस्तियाँ थी। वे सब पहाड़ के ऊँचे-नीचे स्थानों में बसे हुए थे। उन वस्तियों में रहने वाले भील विवेक से शून्य थे और दया से रहित थे। वहाँ दिन-रात चिल्लपों मची रहती थी; शराब पीने वालों का गाना-बजाना होता रहता था, हर चूल्हे पर जंगली जानवरों का माँस पकता रहता था, हर निकुंज में कँद किए हुए राहगीरों की चीख-पुकार सुनाई देती रहती थी, हर घर में चोरी के माल का बटवारा होता रहता था, हर बच्चे को हरिणों को मोहित करने का गीत सिखाया जाता था, हर तालाब पर मछलियों को पकड़ने के लिए जाल और काँटा लिए हुए धीवर बैठे रहते थे, और हर रोज चण्डी देवी पर वलि-चढ़ाने के लिए किसी न किसी पुरुष की खोज होती रहती थी।

वहाँ से गुजरने वाले राहगीरों का बुरा हाल होता था। वे हाथ में आत्मरक्षा के लिए धनुष-बाण लेकर चलते थे। मन ही मन रक्षा की कामना से चण्डीदेवी का स्तोत्र भी पढ़ते जाते थे। डर के मारे उनकी बाँखे वारवार इधर-उधर उठ जाती थी। चोरों के भय से वे अपने धन को सिर के बड़े-बड़े बालों के जूड़ों में छिपा लेते थे, और वहाँ के रास्ते को, जितनी जल्दी हो सके, पार करने की कोशिश करते थे। पिंजरो में बन्द रहने वाले पालतू तोते भी वहाँ से निकलने वाले राहगीरों की सूचना उन्हें दे दिया करते थे। वे तोते चिल्ला-चिल्ला कर कहा करते थे कि—अरे जल्दी आओ, जल्दी आओ, इधर से रास्ते को रोक लो, इस राहगीर के पास बहुत-सा धन है, यह देखो, रास्ता छोड़कर भागना चाहता है आदि आदि। भीलो की इन वस्तियों को देखकर ऐसा लगता था मानो

सत्ययुग के भय से भागकर अधर्म की नगरियो ने उस जगल मे आकर अपना डैरा डाल लिया हो ।

उस अटवी मे कही-कही भयकर आग लगी हुई थी, और उस आग में जलते हुए बाँसो के झुरमुटो मे से बाँसो की गाँठो के फूटने की भडाभट आवाजे आ रही थी, जो कानो मे दर्द पैदा कर देती थी । कही-कही पर शैरो की लगातार दहाडो से भयभीत हुई हिरनियाँ अपनी चचल चितवन इधर-उधर बिखेर रही थी । कही-कही पर पेडों के नीचे बैठी हुई भीलो की स्त्रियाँ हाथियो के मस्तको से निकले हुए सफेद जगमगाते हुए मोतियो को बीच-बीच मे मिलाकर अपने लिए लालगुंजाओ का हार पिरो रही थी । कही-कही पर नीचे सोये हुए विशालकाय अजगर साँपो की लम्बी-लम्बी साँसो से बड़े-बड़े पेड भी हिल रहे थे । कही-कही पर शिकारी लोग अपने उन शिकारी कुत्तो की मौत पर आँसू बहा रहे थे जिन्हे जगली सूअरो ने मार डाला था । कही-कही पर घरो से निकले हुए जगली लोग अपने पेट की आग बुझाने के लिए कन्दमूल, फल आदि की खोज मे लगे हुए थे । कही-कही पर जगली लोग उन राहगीरो को देख-देखकर खूब हँसा करते थे जिनके खाने की चीजे चालाक बन्दर छीन कर भाग जाते थे और तब वे बिचारे उन पर पत्थर फेकने ही रह जाते थे । कही-कही पर चमडे के लोभी शिकारी घायल किए हुए बाघो का रास्ता रोके खडे रहते थे । वहाँ प्रियाल, कटहल, प्रियगु और शाखोटक पेडो की भरमार थी । उस अटवी मे गिलहरी, भालू और हिरनो की भी कमी नही थी । ऐसे उस भयकर जगल मे युवराज समरकेतु अपने हाथ मे नगी तलवार लिए हुए निडर होकर आगे बढ़ता चला जा रहा था ।^१

अटवी वर्णन का दूसरा प्रसंग वहाँ आता है जहाँ समरकेतु हरिवाहन के साथ स्वचालित वायुयान पर बैठकर उसकी नई राजधानी गगनबल्लभनगर की यात्रा करता है । उस रास्ते मे उसे जो वियावान जगल मिला वह आश्चर्यजनक था । वह प्रलयकालीन समुद्र के काले कीचड रूपी पलग पर सोते हुए वराह भगवान् के समान तो काला था, और नीरव भी खूब था, लगता था मानो भगवान् भास्कर की प्रखर रश्मियो के सन्ताप से सन्तप्त होकर पृथ्वी वहाँ बेहोश हो गई है । उस अन्धकारपूर्ण अटवी को देखकर प्रतीत होता था मानो पाताल मे रहने वाले भयकर साँपो के विष की ज्वालाओ से उछलते हुए वहाँ के कीचड के निकलने का रास्ता वही से हो । वह अटवी उत्तरी समुद्र के हरे जल-तृणो से आच्छादित मार्ग जैसी लगती थी । उसमे बीच-बीच मे पहाडो की ऊँची-ऊँची चोटियाँ भी दिखाई दे रही थी, जिससे वह सूर्य के रथ की ऊँची-नीची रेखा के समान लग रही थी । स्थान-स्थान पर उसमे निर्मलनीरवाहिनी नदियाँ भी बह रही थी । पेडो की शाखाओ मे अठखेलियाँ करते हुए जगली हाथी वहाँ धूलि उडाते रहते थे । रास्तो मे कोमल भोजपत्र बिखरे रहते थे, जिससे चलने-फिरने वालो को आराम मिला करता था । उगती हुई मजिष्ठा नामक लताओ के लाल-लाल अकुरो से सरोवरो के किनारे बडे भले मालूल पडते थे । वहाँ पर तिरछे पडे हुए काले आँवलो से ऐसा लगता था मानो पृथ्वी-रूपिणी नायिका ने तिलक लगा लिया है । वहाँ कन्दराओ मे जहाँ-तहाँ टूटी पडी हुई गुजाफलो की करधनियो से साफ जाहिर हो जाता था कि यहाँ भीलो की स्त्रियो ने जम

कंर सुरत विहार किया है। गाय की शकल वाले गवय नामक पशुओं के खुरों के आघातों से वहाँ की मन शिला नामक शिलाएँ खूब चमचमा उठी थी।

उस अटवी में बुढापे के कारण पीले वाली वाली भालुओं की कमी नहीं थी। जगली भँसे अपने सींगों के प्रहार से नीलगिरि की चोटियों को खोदते रहते थे, मानो वे अटवी की नीलिमा के सामने उसकी नीलिमा को तुच्छ समझकर उस (पर्वत) की हँसी उड़ा रहे हों, वहाँ तमाम छोटे-छोटे जलाशय थे। उनमें ऐसे बड़े-बड़े मेढक रहते थे जो साँपों को भी पकड़ कर खा जाते। लेकिन जगली शिकारी उन मेढकों को पकड़ने के लिए उन जलाशयों पर अपनी रौदगधत करते रहते थे। वहाँ तमाम छोटे-छोटे प्रस्तरखण्ड पड़े थे। वे रंग-विरंगे थे, लगता था जैसे वे धरती के जेवरात हों। उनमें सोना, चाँदी, ताँबा, पीतल, लोहा, जस्ता और सीसा उत्पन्न करने की क्षमता थी। उनमें चुम्बकीय शक्ति भी थी, इसलिए पैरों में चुभी हुई लोहे की कीलों को निकालने में उनसे बड़ी सहायता मिलती थी। उनमें कोई-कोई तो पारस पत्थर जैसे ही थे, और कुछ मणियों के परखने के काम में आते थे।

वहाँ तरह-तरह की औषधियाँ भी थी, जिन्हें तमाम सिद्ध महात्मा लोग खोजते रहते थे। उनकी पहचान उनके तरह-तरह के फूलों, फलों और जड़ों के आधार पर हुआ करती थी। उनमें अतिवृष्टि को रोकने की अद्भुत क्षमता थी। दुष्टग्रहों के फल को भी वे रोक देती थी। उनसे तरह-तरह की रोगनाशक भस्में तैयार हो सकती थी। उनमें लोगों का स्तम्भन, निवारण, उच्चाटन, विद्वेषण, मोहन आदि करने की विलक्षण शक्ति थी। इतना ही नहीं, उनमें से किसी-किसी के प्रयोग से तो वज्र की धार भी बेकार हो जाती थी और सर्पराज तक्षक का भी जहर दूर भाग जाता था। उनमें से कुछ ऐसी भी थी जिनका अजन बनाकर आँख में लगाने से मुद्गर देशों की अदृश्य वस्तुएँ भी दिखाई देने लगती थी, और पैरों में मलने से हवा में उड़ने की क्षमता आ जाती थी, माथे पर तिलक लगा लेने से सबके सामने देखते-देखते अदृश्य हो जाने की शक्ति आ जाती थी, और खाले से बुढापा और मौत कभी पास नहीं फटक सकते थे।

वहाँ कहीं-कहीं जलाशयों में खौलता हुआ भँवरदार पानी बहता रहता था, जहाँ पथिक पोटली में बाँधकर चावल पका लेते थे। कहीं-कहीं पानी बेहद जहरीला भी था। लोगों ने ऐसे पानी के चारों ओर काँटे लगा रखे थे, ताकि कोई उसे पिये नहीं। मगर पक्षी तो फिर भी पी लेते थे, फलस्वरूप उसी के किनारे मरकर गिरे पड़े रहते थे।

स्थान-स्थान पर प्रसिद्ध-प्रसिद्ध देवताओं की प्रतिमाएँ थी। वे सब मणिजटित थी और काफी ऊँची-ऊँची भी थी। इसीलिए लोग सिर उठाकर ही उनका दर्शन कर पाते थे। आकाश में चलने-फिरने वाले गन्धर्व, विद्याधर आदि उनके ऊपर फूलों की वर्षा करते रहते थे। उन प्रतिमाओं का निर्माण प्राचीन युग के मनुष्यों ने किया था। उसमें ऐसे तमाम स्थान थे जहाँ देवदम्पति स्वच्छन्द विहार कर सकते थे, ऐसा लगता था मानो वे रमणीय स्थान नन्दन वन के अंश हों। वहाँ के लताकुजों में किन्नर-किन्नरियों के शिरो से शिथिल होकर गिरे हुए तमाम मोर-पख पड़े रहते थे। आपस में लड़ते हुए जगली सुअरों के मुँह से बिखरे हुए मोती भी वही पड़े-पड़े चमचमाते रहते थे। तमाल वृक्षों के झुरमुटों

मे वहाँ महात्माओ ने ही नहीं, बल्कि हरिणो ने भी निश्चिन्त होकर अपना वसरा बना लिया था। वहाँ भारुण्ड पक्षियों की भी खूब भरमार थी। पत्थर की चट्टानों पर जगह-जगह पेड़ों के बल्कलों के ढेर लगे हुए थे। वृक्षों की शाखाओं से लटकते चमकीले अकुरों से ऐसा अन्दाज लगता था मानो वहाँ धरती में हीरा मोतियों का खजाना छिपा हो। इधर-उधर बिखरी हुई सुनहरी धूलि से खनिज पदार्थों का पता चलता था। पर्वत की चोटी पर स्थित चामुण्डा देवी के मन्दिर में वरदान की आशा में तमाम लोग अनगणन किए बैठे रहते थे। वहाँ झरनों के समीप सिद्ध महात्माओं के आश्रमों में भिन्न-भिन्न धर्मों के मानने वाले रहा करते थे। ...कुछ गननविहारी अपनी कामुकता के कारण धरा-सुन्दरियों को अपहृत करके वही ले जाते थे, वे विचारी अपने को असहाय पाकर वहाँ सिसकियाँ भरती रहती थी। वहाँ स्थान-स्थान पर हाथियों के ठहरने के अवशेष पड़े थे, जिनसे सूचित होता था कि किसी जमाने में वहाँ किसी चक्रवर्ती सम्राट् की सेना ने पड़ाव डाला होगा।

उस अटवी में बहुत से विद्याधर थे। वे सिद्धि प्राप्त करने के लिए कठिन तपस्या में लगे रहते थे। उन्होंने भोग-विलास त्याग दिए थे; और पर्वतकन्दरा में, कोई गहरी घाटियों में, कोई झाड़ियों में और कोई पर्णकुटीरों में निवास करते थे। उनमें कुछ तो ऐसे थे जिन्होंने खाना-पीना बिल्कुल छोड़ रखा था, और कुछ ऐसे थे जो भोजन के नाम पर केवल फल-मूल खा लिया करते थे। ...उस जगल में बिल्लौरी पत्थरों की भी भरमार थी। वहाँ की धरती ज्यादातर रेतीली थी। हरी-हरी घासों के बीच नीवार नामक घास के पीछे खूब पाए जाते थे। पशुओं में अधिकांश कस्तूरी हिरन थे, पक्षियों में मोरो और कोयलो की तादाद ज्यादा थी, मनुष्यों में किन्नर और किन्नरियों की संख्या अधिक थी, झरने ज्यादातर चन्द्रकान्तमणियों से ही निकल रहे थे, आग की लपटें भी ज्यादातर चकमक पत्थरों से ही निकलती थी, वहाँ की हवा में अधिकांश वनदेवियों की सुगन्धित साँसें मिली थी आदि-आदि।^५

तारीफ तो यह है कि धनपाल ने अटवी वर्णन के उपर्युक्त इन दोनों प्रसंगों में अपने विचारों का पिष्ट-पेषण जरा भी नहीं होने दिया है। उन्होंने पाठकों के सामने दोनों ही प्रसंगों का अलग-अलग सजीव और स्वाभाविक वर्णन करके जगल के अच्छे-खासे दो चित्र ही प्रस्तुत कर दिए हैं। इन दोनों प्रसंगों की अपनी-अपनी क्षेत्रिय विशेषताएँ हैं।

पहले प्रसंग में धनपाल की दृष्टि अटवी की भीषणता पर ही अटकी हुई है। हिंसक पशुओं के साथ ही साथ शिकारियों, लुटेरों और डाकुओं के अड्डों से भरे हुए घने और बियावान जगल का वातावरण कितना भयावह हो जाता है, वहाँ से गुजरने वाले राहगीरों के दिल पर क्या बीतती है और वे उस सकट को कैसे पार करते हैं—इन सब बातों का एहसास दिलाने में धनपाल को पूरी कामयाबी मिली है। मुझे तो ऐसा प्रतीत होता है कि धनपाल अपने जीवन में कभी ऐसे ही जगली रास्तों से अवश्य गुजरे होंगे और उन्होंने क्रूर डाकुओं और भीलों की बस्तियों को भी अपनी आँखों से देखा होगा, तभी तो वह इतना सशक्त, स्वाभाविक और सजीव वर्णन कर सकने में समर्थ हो सके है।

हम देखते हैं कि अटवी वर्णन के दूसरे प्रसंग में धनपाल की निगाह उसकी

रमणीयता, धार्मिकता, पवित्रता और समाजोपयोगिता पर गई है। अटवी का यह रूप-भेद, मैं तो समझता हूँ कि देश-भेद पर आधारित है। वैताढ्य पर्वत पर विद्याधरो का निवास है। इन लोगो मे मनुष्यो की अपेक्षा शील, सत्त्व एव सभ्यता की मात्रा अधिक पाई जाती है। ये लोग प्रायः भिन्न-भिन्न प्रकार की विद्याओ की सिद्धि मे लगे रहते है। फलस्वरूप समाजविरोधी तत्त्वो का इनमे प्रायः अभाव रहता है। विद्याधरो की भूमि होने के कारण वैताढ्य पर्वत के उत्तरीय भाग का निहायत ही खूबसूरत होना और जडी-वृष्टियो तथा खनिज पदार्थो से भरपूर रहना भी स्वाभाविक ही है। अतः धनपाल ने इसी देश-भेद के आधार पर अटवी के दो रूपो का वर्णन किया है।

इस दूसरे प्रसंग मे अटवी का रूप लम्बे-चौड़े तपोवन से मिलता-जुलता सा प्रतीत होता है। इममे भयङ्करता के स्थान पर रमणीयता का, डाकुओ की वस्तियो के स्थान पर सिद्ध महात्माओ के आश्रमो और देवताओ की प्रतिमाओ का, झाड-झाङ्गार के स्थान पर जडी-वृष्टियो का, ककड-पत्थरो के स्थान पर हीरा-मोती जवाहरातो का वर्णन करके धनपाल ने इस स्थल पर वैज्ञानिको के लिए वन-सम्पदा की ओर भी सकेत किया है।

अटवी वर्णन के इन दोनो प्रसंगो मे धनपाल की पैनी निगाह की तारीफ किए बिना कोई रह नहीं सकता। अटवी की जो प्रमुख-प्रमुख विशेषताएँ होती हैं, उनमे से क्या मजाल कि एक भी छूट जाए। पढते समय वस ऐसा ही लगता है जैसे कि हम भी समरकेतु के साथ उमी जगल के बीच से गुजर रहे हैं और सब कुछ हमारी आँखो के सामने आ-जा रहा है। सचमुच जगल का, जगली जीवन का और जागली यात्रा का ऐसा फडकता हुआ सर्वांगीण वर्णन अन्यत्र दुर्लभ ही है।

पर्वत वर्णन

यह कहने की शायद आवश्यकता नहीं है कि प्रकृति सुन्दरी का वास्तविक निवास धरती और आकाश की दूरी को भेटने की कोशिश करने वाले पर्वत रूपी सुरम्य प्रासादो मे ही होता है। लगता है यह प्रकृति सुन्दरी बड़ी ही लजीली है। तभी तो एकान्त पर्वतो मे छिपकर यह अपना शृङ्गार करती है। कवियो ने इसके निवास को पहिचान लिया है। इसीलिए वे पर्वत वर्णन के बिना प्रकृति का वर्णन ही अधूरा मानते है। देखा भी जाता है कि साहित्य-जगत् के प्रायः सभी कलाकार प्रकृति की नैसर्गिक छवि का अङ्कन करने के लिए पर्वतो का साङ्गोपाङ्ग वर्णन अवश्य ही करते है।

हमारे महाकवि धनपाल भी इस तथ्य के अपवाद नहीं है। उन्होने अपने तिलक-मञ्जरी नामक कथाकाव्य (उपन्यास) मे सुवेलगिरि, रत्नकूटगिरि, वैताढ्यगिरि, एक-शृङ्गगिरि, अष्टापदगिरि और विजयार्धगिरि नामक छ पर्वतो का प्रसंगानुसार वर्णन किया है। इनमे आरम्भ के दो पर्वत दक्षिणी समुद्र के तटवर्ती पर्वत है, और शेष चार पर्वत भारत की उत्तरीय सीमा पर अपना शिर उठाये हुए प्रहरी की भाँति अचल खडे हुए है। अब मैं यहाँ उनमे से प्रत्येक का वर्णन धनपाल की उद्भावना के आधार पर प्रस्तुत कर रहा हूँ। लीजिए, सबसे पहले सुवेलगिरि के विषय मे ही पढिए—

सुवेलगिरि

युवराज समरकेतु हरिवाहन आदि राजकुमारो को अपनी समुद्र-यात्रा का सम्मरण सुनाता है कि वह अपनी नौसेना के साथ समुद्र की उत्ताल तरंगों को चीरता हुआ और अनुशासनहीन सामन्तों का दमन करता हुआ सुवेलगिरि के समीप पहुँच जाता है। वहाँ पर यह उस पर्वत की रमणीयता को देखकर विश्राम करने के लिए अपनी छावनी डाल देता है। उस पर्वत की हरी-भरी वन-परम्परा दूर में ही दिखाई देती है। उसके ऊँचे-ऊँचे गगनचुम्बी शिखरों से दिशाओं के आयाम छिपे रहते हैं। वह लम्बा इतना है कि उसका पूर्वी भाग उदयाचल के अचल से और पश्चिमी भाग अस्तावल के छोर से जुड़ जाता है। डूबते और विखरते हुए मोतियों की चमक से चमकीली समुद्रतट की लहरों की थपड़े उस पर हमेशा पड़ती रहती हैं। उसकी तलहटियाँ बड़ी ही खूबसूरत और दिलबहार हैं, उनमें तिलक, चम्पा, अशोक और मौलिश्रि के पुष्पित वृक्ष काफी तादाद में हैं। वहाँ की अमराईयों में मस्ती भरी कोयलें कूकती रहती हैं और प्यार भरे भँवरे गुंजार करते रहते हैं। वहाँ जो सुपारी के पेड़ हैं उनकी जड़ों में समुद्री लहरों के साथ काई (सेवार— एक प्रकार का जलीय पौधा) में मिलकर बहकर आए हुए मूंगे चिपके रहते हैं, जो देखने में बहुत ही अच्छे लगते हैं। राम-रावण-युद्ध के समय समुद्र पर पुल बनाने वाले वन्दरो ने बची हुई पहाड़ी चोटियों को इधर-उधर फँक दिया था जिससे वहाँ के रास्ते टेढ़े-मेढ़े हो गये थे। त्रिजटा कभी-कभी सीता के मन को बहलाने के लिए उसको वही ले आती थी। मन्दोदरी तो अपनी सहेलियों के साथ घूमने के लिए वहाँ प्रायः आया करती थी, और मन्दार के फूलों से अठखेलियाँ किया करती थी। वहाँ तपस्वियों के बालक निर्भीक घूमा करते थे, जिससे पता चलता था कि अब रावण का नहीं, बल्कि विभीषण का राज्य है। उस पहाड़ पर सुनहरे हिरन बस देखते ही वनते थे। राम-रावण के भीषण संग्राम के अवशेषों से भी वह पर्वत पूरी तरह भरपूर था।^६

रत्नकूट

यह पर्वत सुवेलगिरि से लगा हुआ ही है। मागलिक दिव्यगीतध्वनि का नौका द्वारा अनुसरण करते हुए युवराज समरकेतु को यह रास्ते में मिलता है। तारक जो समरकेतु का नौका-सचालक है, बड़ी रोचकता के साथ इस पर्वत का परिचय देता है। यह पर्वत असीम आश्चर्य का जनक है, दर्शनीय पदार्थों का आदर्श है, और कौतूहल का स्थान है।

इस पर्वत पर जगह-जगह पर निहायत ही खूबसूरत क्रीडास्थल हैं, जिनमें विहार करने के लिए देवता भी ललचाया करते हैं। वहाँ सभी ऋतुओं का आनन्द देने वाले वन काफी सख्या में हैं। प्रत्येक वन में रत्नों के समान चमचमाते हुए पुष्पों से लदे हुए कल्प-वृक्ष हैं। प्रत्येक कल्पवृक्ष पर नागकेसर की लताएँ झूला के रूप में लटकती रहती हैं, और प्रत्येक नागकेसर लता पर मस्ती से बैठा हुआ साफ-सुथरे और सुन्दर वस्त्र पहने हुए कोई न कोई विद्याधर-दम्पति आनन्द से झूलता रहता है। इसकी प्रत्येक चोटी पर किन्नरों

द्वारा गाए जाते हुए गीतों की प्यारी-प्यारी ध्वनि सुनाई देती रहती है। जगह-जगह पर झरनों का कल-कलनाद होता रहता है। नदियों के किनारे चमकीली बाल पर रग-बिरगो पक्षियों की चहचहाहट सुनने को मिलती रहती है। यहाँ समय-समय पर ऐसी मादक हवाएँ बहती हैं जो देवताओं को भी रोमास करने के लिए प्रोत्साहित कर देती हैं। यहाँ चप्पा-चप्पा चित्त को चैन देता है, प्रत्येक वस्तु आँखों की प्यास बुझा देती है, वृक्षों की छाया में शरीर की सारी थकान मिट जाती है, फूलों की खुशबू पाकर घ्राणेन्द्रिय तृप्त हो जाती है, वासन्ती हवाओं के झोंकों से वन-लताएँ महक उठती हैं, और प्रेम की चर्चा मात्र से प्रेमिकाओं के हृदय सागर में कामलहरी उठने लगती हैं।^७

वैताद्वयगिरि

यह पर्वत भारतवर्ष की उत्तरी सीमा पर स्थित है। तिलकमञ्जरी के पिता और विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् चक्रसेन की रथनूपुरचक्रवाल नामक राजधानी इसी के अचल में बसी हुई है। यह बहुत ही ऊँचा है। इसकी किसी भी चोटी पर पहुँचकर आपको स्वर्गलोक हथेली में, भूलोक पैरों पर और दिशाएँ आँखों के सामने नजर आएँगी। यह जम्बूद्वीप का भाल है और भारतवर्ष का मानसूत्र है। लगता है कि यह आकाशरूपी सागर का पुल है और उत्तरदिशा का हार है। × × × यह सफेद भी बहुत है, इसलिए इसे देखकर ऐसा लगता है मानो यह ताण्डव नृत्य के समय भगवान् शंकर की भुजाओं से गिरी हुई पत्किवद्ध भस्म है, प्रलयकालीन क्षीरसागर से उछला हुआ फेन समूह है, और स्वर्गलोक को देखने की इच्छा से उछला हुआ गंगा का धवल प्रवाह है। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि यह समस्त पृथ्वी के भार को धारण करने में समर्थ होने के कारण शेषनाग के दूसरे रूप जैसा, रत्नों से भरे-पूरे शिखरों वाला होने के कारण क्षीरसागर की रत्नाभूषण-मण्डित भुजा जैसा, पाताल तक धँसी हुई जड़ों वाला होने के कारण भूमण्डल के आधार-स्तम्भ जैसा, अपनी विशाल तलहटियों से भूभाग को आक्रान्त करने वाला होने के कारण हिमालय का प्रतिद्वन्द्वी जैसा प्रतीत होता है।

लम्बाई में इसके दोनों किनारे पूर्वी और पश्चिमी समुद्रों से मानो इसीलिए मिलते हैं कि यह प्यासा है। प्रलय की प्रतीक्षा करने वाले सवर्तक मेघों के पुंज जैसा दिखाई देता है। इसकी धवलिमा को देखकर कैलाश पर्वत भी झेप-सा जाता है। इस पर तमाम झरने हैं, जिन्हें देखकर लगता है कि एक गंगा को प्रवाहित करने वाले हिमालय को नीचा दिखाने के लिए ही यह हजारों गंगा-प्रवाहों को जन्म दे रहा है।

इसकी बड़ी-बड़ी कन्दराओं के मुँहानों से उठती हुई हवाओं के झोंकों से ऐसा प्रतीत होता है मानो यह सुमेरु पर्वत की बढ़ती हुई महिमा को सहन न कर पाने के कारण लम्बी-लम्बी साँसें भर रहा है। × × × × वज्राघात से उत्पन्न घावों के समान लाल-गैरिक खदानों में पड़े हुए अजगरों से, जो दूषित रक्त को चूसने में लगी हुई जोकों के समान लग रहे हैं, यह कुछ भयानक भी हो गया है। इसकी चोटियों पर कहीं किरातों का जमघट है; कहीं सरिताओं के प्रवाह हैं, कहीं सिद्ध-मन्दिर बने हुए हैं, कहीं अन्धकार-गह्वरों में झरनों की धाराएँ बहती हैं, कहीं-कहीं दिव्य आश्रम बने हुए हैं, कहीं-कहीं

ताड वृक्षों के सुन्दर-सुन्दर वन हैं, और कहीं-कहीं पर मणिमयी शिलाशय्याएँ पड़ी हुई हैं, जिन पर देव-दम्पति बड़े इत्मीनान से काम-लीलाएँ करते रहते हैं। × × × × इस पर्वत पर कहीं-कहीं मण्डलाकार बैठे हुए गरुडपक्षी देश-देशान्तरो की चर्चा करते हुए नजर आते हैं, कहीं-कहीं पर मदोन्मत्त हाथी अपने प्रतिद्वन्द्वी हाथियों से कुपित होकर अपने दाँतों के प्रहारसे पत्थरो की चट्टाने उखाड़ते रहते हैं, कहीं बादलों को तितर-वितर करते हुए शेर दिखाई देते हैं, कहीं मस्ती से नाचते हुए मोर मिलते हैं, और कहीं-कहीं पर जगली भैंसे किन्नरो का पीछा करते हुए नजर आते हैं।^५

एकशृङ्गगिरि

यह पर्वत वैताढ्य पर्वत से लगा हुआ ही बताया गया है। इसकी एक ही चोटी है, जिसके कारण ही शायद लोग इसे एकशृङ्ग कहने लगे होंगे। अपनी ऊँचाई से यह आसमान को नीचा दिखाता रहता है। इसका ऊपरी भूभाग काफी लम्बा-वौड़ा है, जो कोमल घास और वन-परम्परा से सदैव हरा-भरा रहता है। इसकी ढलानों पर अनेक सिद्धायतन बने हुए हैं, जिनमें सिद्धो (देवजाति विशेष) के जोड़े मगलगान करते रहते हैं। गंगा नदी इसके चारों ओर बहती है। समीपवर्ती आश्रमों में रहने वाले तपस्वियों ने उसके किनारे-किनारे मणिशिलाओं की वेदिकाएँ बना ली हैं, ताकि उन पर बैठकर वे आराम से समाधि लगा सकें। इसके प्रान्तवर्ती भूभागों में झरनों का कल-कल सगीत होता रहता है। हमेशा ही मयूरों के कूजन से कन्दराएँ भी प्रतिध्वनित होती रहती हैं, और सुगन्धित फूलों तथा मधुर फलों की यहाँ सदैव भरमार रहती है।^६

अष्टापदगिरि

यह पर्वत एकशृङ्गगिरि से पूर्वदिशा में है। वैताढ्यगिरि से यह भी ज्यादा दूर नहीं है। तिलकमञ्जरी अपने पूर्वजन्म के प्रेमी पति ज्वलनप्रभ के विरह से पीड़ित होकर घर से निकलकर सबसे पहले यहाँ पहुँचती है। जैनधर्म के वन्दनीय तीर्थकर श्रीनाभितनय ने अपना पार्थिव शरीर यही त्यागा था। अतः इसकी महिमा और भी अधिक बढ़ गई है। इसकी मन्दार, हरिचन्दन और कल्पवृक्षों से सुशोभित तथा गगनचुम्बी चोटियों पर भारतवर्ष के प्रथम चक्रवर्ती सम्राट् भरत द्वारा बनवाए हुए अनेक जैन-मन्दिर हैं, जिनमें तीर्थकरों की सुन्दर-सुन्दर मणिनिर्मित प्रतिमाएँ स्थापित की गई हैं, और वन्दनमाला के रूप में जहाँ जगमगाते हुए रग-विरगों असंख्य रत्न जड़े हुए हैं।^७

विजयार्द्धगिरि

यह पहाड़ एकशृङ्गगिरि के पास ही उत्तरदिशा में आसमान को सहारा-सा दिये हुए खड़ा है। मन्त्र विद्याओं की सिद्धि देने वाला 'चण्डगह्वर' नामक स्थान इसी पर है। अनगरति की समृद्धि के लिए कुमार हरिवाहन यही तपस्या करता है। इसी पर्वत पर एक ऐसी भी चोटी है, जिसके विषय में वहाँ के लोगों की धारणा है कि वहाँ से गिरकर मरने वाले की कामनाएँ दूसरे जन्म में पूरी हो जाया करती हैं। हरिवाहन, अनगरति

और गन्धर्वक आत्मघात करने के लिए उधर ही जाते हैं। इमी पर्वत के उत्तरी अंचल में कुमार हरिवाहन की 'गगनवल्लभ' नामक नई राजधानी बसी हुई है।^{११}

धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी में उपर्युक्त सभी पहाड़ों का वर्णन करने में बड़ी सूझ-बूझ से काम लिया है। उन्होंने भौगोलिक सीमाओं और रूपरेखाओं का पूरा-पूरा ध्यान रखा है। समुद्रतटवर्ती पर्वतों के वर्णन के प्रसंग में वह इस बात के लिए काफी सतर्क रहते हैं कि किसी भी ऐसी चीज का नाम न आ जाए जो वहाँ पाई न जाती हो। सुवेल और रत्नकूटगिरि के वर्णन को पढ़कर जहाँ एक ओर पाठक के मन पर भारत की दक्षिणीसमुद्रतटवर्तिनी पर्वतमाला का रूप अंकित होता है, वही दूसरी ओर वैताद्व्य और एकशृङ्ग के वर्णन-प्रसंगों में भारत की उत्तरी सीमा पर मिर उठाए खड़े हुए और धरा-गगन के संयोजक पहाड़ों की शक्लें भी उसकी आँखों के सामने आ जाती हैं। इन प्रसंगों में मचाई को खूबमूरती के साथ पेश करने में धनपाल ने कमाल कर दिखाया है। जहाँ कहीं उन्होंने सत्य को कल्पना के रंगीन पखों पर उड़ाया है वहाँ भी वह सफल ही हुए हैं।

अदृष्टपारसरोवर

कादम्बरी में जो महत्त्व 'अच्छोद सरोवर' का है, तिलकमञ्जरी में वही 'अदृष्टपारसरोवर' का है। इसके नाम से ही पता लगता है कि इस सरोवर के दूसरे किनारे को कोई देख नहीं सकता है। हवा के झोंकों से इसमें बड़ी-बड़ी लहरे उठती रहती हैं; कमल पुष्प झूमते रहते हैं, और हवा के साथ उड़ती हुई पानी की फुहारों से दिशाएँ गीली होती रहती हैं। इस सरोवर के चारों ओर ऊँचे-ऊँचे किनारे हैं। उन पर वृक्षों की हरी-भरी कतारें हैं, जिनकी चोटियों पर सारस पक्षी बैठे रहते हैं और नीचे मतवाले मोर नाचते या कूजते रहते हैं। उनमें से बहुत से वृक्षों की शाखाओं को हाथियों के बच्चों ने अपनी सूँड में खीच-खीच कर तोड़ डाला है, और बहुत से बन्दर उन पेड़ों पर फँसी हुई लताओं को झूला बनाकर झूलते रहते हैं। × × × इस अथाह सरोवर को देखकर ऐसा लगता है मानो यह त्रिलोकीरूपी लता का पानी से भरपूर आलवाल (जलाधार) हो, पृथ्वी की चमकती हुई नाभि हो, दिशाओं का चाँदी से बना हुआ दर्पण हो, आसमान का प्रतिबिम्ब हो, शेषनाग का छत्र हो, पातालवासी शंकर का अट्टहास हो, दैत्यराज बलि की कीर्तिकौमुदी के निकलने का रास्ता हो, पाताल में गगा के प्रवेश करने के लिए द्वार हो; × × × × जलरूप में परिणत हुआ मेवलोक हो।

इसकी ध्वलता और निर्मलता को देखकर लगता है कि यह सिन्धुदेश की कामिनियों के कपोलों की..... तथा केरल देश की स्त्रियों के दाँतों की कान्ति से बनाया गया है। इसमें उतरने के लिए इन्द्रनीलमणियों से बनी हुई सीढियाँ हैं। वे ऐसी लगती हैं मानो इसके विस्तार से हार मानकर समुद्र ने अपनी नीली-नीली लहरों को इमें भेट में प्रदान कर दिया हो। × × × समीपवर्ती वृक्षों के लाल-लाल किसलयों के पानी में पड़ते हुए प्रतिबिम्बों को देखकर इसमें रहने वाली मछलियों को ताजे मांस के टुकड़ों का धोखा हो जाया करता है। × × × इसमें तरह-तरह के रंग-विरंगे कमलवनों की भरमार है। कहीं सुनहरे कमलों से झरते हुए पराग से पानी में चन्द्रमा की शक्लें बनती हुई नजर

आती है, तो कही माणिक्यमणि के समान लाल कमलो की लालिमा से अरुणोदय की मज्जुल शोभा देखने को मिलती है, कही मूंगे की लताओं की लालिमा सन्ध्या का दृश्य प्रस्तुत करती रहती है, तो कही नीलकान्तमणि के समान नीले कमलो की कान्ति से रात्रि का प्रारम्भकाल सा प्रतीत होता रहता है, और खिले हुए कुमुदवनो से कही चन्द्रोदय की भी छठा छिटकती रहती है। × × × उठती हुई लहरों के नर्तक, हसो के कलरव, पद्मों के उडते हुए सुरभित पराग, × × × और मँडराती हुई विहगमालाओं से इमकी शोभा मे चार-चाँद लगते रहते हैं। इसकी गम्भीरता, स्वच्छता, विशालता और रमणीयता के सामने मानसरोवर भी तुच्छ है। चाहे जितने जगली हाथी इसमे अवगाहन के लिए घुस पडे, पर क्या मजाल कि पानी जरा भी मैला हो जाए। कारण यही कि इसके चारो ओर किनारो पर खडे हुए कतकवृक्षो के मलनाशक फल इसमे अनायास ही गिरने रहते है × × ×।^{१२}

वास्तव मे धनपाल ने अदृष्टपारसरोवर का वर्णन करने मे स्वाभाविकता और विश्वसनीयता का काफी ध्यान रखा है। इसे पढते समय पाठक को ऐसा लगने लगता है जैसे कि वह उसके किनारे-किनारे घूम रहा हो। उसकी आँखो के सामने सारा दृश्य नाच सा उठना है। फलस्वरूप उस अपार, सुन्दर, निर्मल तथा रम्य जलराशि को साक्षात् देखने के लिए भी उसकी आँखे तरस उठती है और मन मचलने लगता है। धनपाल का यह सरोवर वर्णन बाणभट्ट के अच्छोद सरोवर वर्णन से किसी भी मायने मे कम नही है, बल्कि दृश्य की सत्यता और उद्भावनाओं के औचित्य की दृष्टि से धनपाल दो कदम आगे ही लगते हैं।

कल्पवृक्ष वन

युवराज समरकेतु को कुमार हरिवाहन की खोज मे अदृष्टपारसरोवर के बाद जो एक विशाल उपवन मिलता है, यह कल्पवृक्ष वन भी उसीका एक भाग है। कल्पवृक्षो का आकार भी बडा विलक्षण बताया गया है, इसलिए यह वन अतीव आश्चर्यजनक है। ये वृक्ष बहुत हरे-भरे रहते हैं, इनके पत्ते चमचमाती हुई नीलमणियो के समान होते हैं। इसलिए इस वन मे सदैव सघन छाया रहनी है। इन वृक्षो मे कही-कही हवा के झोको से झूमती हुई लताओं के झकोरो से लहराते हुए तमाम रग-बिरगे किसलयो के समान कोमल दिव्यवस्त्र लटकते रहते हैं, कही-कही चमचमाते हुए आभूषण फूलो के गुच्छो के समान शोभा पाते हैं, कही-कही देवागनाएँ झूला झूलती हुई नजर आती हैं, कही-कही पर यहाँ का भूभाग तारो भरे आसमान जैसा लगता है, क्योंकि मधुरस पान करने के पश्चात् विद्याधर-दम्पतियो द्वारा फेके गए मणिमय प्याले यत्र-तत्र बिखरे पडे रहते है। यहाँ तमाम सुनहरे बलकल भी पडे रहते हैं, जिन्हे बिछाकर सिद्ध महात्मा आराम किया करते हैं। उन पर जब सूर्य की रोशनी कभी-कभार पडने लगती है तो उनकी चमक बढ जाती है और वे बहुत ही अच्छे लगने लगते हैं। आकाश मे या वृक्षो की चोटियो पर विहार करने वाली वनदेवियो के केश-कलापो से खिसककर गिरी हुई दिव्य मालाओ का सौरभ सब ओर समाया रहता है और सन्ध्याकालीन मेघो के समूह के समान इसकी भी

शोभा देखने में बड़ी प्यारी लगती है।^{१३}

इसमें तो कोई शक नहीं है कि धनपाल ने 'कल्पवृक्ष वन' का जो कुछ भी वर्णन किया है वह अपने आप से काफी भावपूर्ण है। किन्तु यहाँ मैं यह कहने के लिए भी मजबूर हूँ कि उन्होंने उदारता और बदान्यता के लिए विख्यात कल्पवृक्षों की मौलिक विशेषता को विल्कुल ही नजर-अन्दाज कर दिया है। पता नहीं, यहाँ उनके विचारों में कृपणता कहाँ से आ गई? तथा उनकी कल्पना के पख कपो बोलिल हो गए? मुझे तो लगता है कि शायद कथावस्तु के प्रवाह की चिन्ता में उनके भाव-प्रमूढ यहाँ अधखिले रह गए हैं। क्योंकि रससिद्ध लेखक के विषय में उसके विचारदारिद्र्य की कल्पना कर लेना तो न्यायसगत प्रतीत नहीं होता।

प्रभात वर्णन

धनपाल ने तिलकमञ्जरी के कथानक की सघटना में प्रभातकाल की चर्चा अधिक नहीं तो कम से कम छब्बीस बार तो की ही है। किन्तु उसका वर्णन केवल पाँच प्रसंग में ही किया है। यहाँ नमूने के तौर पर हम उनके दो प्रसंगों को ही लेंगे। उनमें पहला तो उस समय का है जब समरकेतु को गीतध्वनि के अनुसरण की व्यर्थता पर सोचते-सोचते नाव में समुद्र की लहरों पर ही सवेरा हो जाता है। धनपाल ने इस दृश्य का अंकन इतनी सूक्ष्मता और सजीवता के साथ किया है कि लगता है मानो वह समुद्र के किनारे खड़े हो और अपनी आँखों देखा वर्णन करते जा रहे हो।

एक तो प्रभातकालीन शोभा वैसे ही रमणीय होती है, फिर समुद्र के किनारे तो इसका कहना ही क्या? लीजिए, पश्चिम दिशा में चन्द्रमा डूब रहा है, उसकी किरणों ऊपर की ओर उठ रही हैं और अन्धकार खिसक रहा है। इस दृश्य के वर्णन में धनपाल का कहना है कि अन्धकार ऊपर उठती हुई किरण रूपी रस्सियों से बँधे हुए चन्द्रमा रूपी लगर को डालकर पश्चिम दिशा रूपी जलपोत से समुद्रीय व्यापारी की भाँति उतर रहा है।

उन्होंने समुद्र के क्षितिज पर विलीन होते हुए चाँद का जो उत्प्रेक्षापरक वर्णन किया है वह भी कम हृद्य नहीं है—

मन्दराचल ने मन्थन के समय निकले हुए रत्नों की जो पोटली बना ली थी मानो वह समुद्र की गर्जना सुनकर उसे ही चाँद के रूप में इस समय वापिस कर रहा हो और समुद्र उसे पकड़ रहा हो।

प्रभातकालीन सुनहरी धूप, जो आसमान को रँगती हुई धरती पर फैल रही थी, को धनपाल ने चन्द्रमा के विरह से विदीर्ण हुए रात्रि के हृदय से निकले हुए रुधिर के रूप में उद्भावित किया है। उनकी यह उद्भावना यद्यपि वीभत्स है, किन्तु हिन्दी के सुविख्यात आचार्य कवि केशव के लिए प्रेरणा बन गई, और उन्होंने उदीयमान भास्कर को 'शोणित कलित कपाल' कह डाला।^{१४}

इतना ही नहीं, बल्कि अन्धकार की पकड़ से छूटती हुई दिशाओं का, समुद्र के किनारे वृक्षों पर चहचहाती हुई चिड़ियों के कलरव का, आहार की खोज में उड़-उड़कर

जाते हुए पक्षियों का, मछलियों का शिकार करने की गरज से समुद्र के किनारे आ-आकर एकत्र होते हुए काले-कलूटे धीवर बालको का, काई पर लहराते हुए, चन्द्रकातमणिशिला का सस्पर्श करते हुए, फेन-पटल को फोडते हुए और समुद्र की लोल-लहरियों पर अठ-खेलियाँ करते हुए पवन का, कोमल शय्या का त्याग करके सुवेलगिरि की ढलानों पर अपनी-अपनी हथिनियों के साथ खेलते हुए हाथियों का, × × × किनारे पर पड़े हुए शङ्खों और मोतियों का, गीत में ठिठुरते हुए और इसीलिए धूप में बैठे हुए जलमानुषों का, लहरो को शान्त करते हुए समुद्र का, उठते हुए सूर्य का और सब ओर फैलते हुए सूर्य के प्रकाश का जो धनपाल ने वर्णन किया है वह स्वाभाविकता, सत्यता एवं साहित्यिक रोचकता से ओत-प्रोत है।^{१५} इसमें कोई शक नहीं है कि तथ्य को कलात्मक रीति से प्रस्तुत करने में धनपाल की कलम बेजोड़ है।

ग्रन्थ-विस्तार के भय के होने के बावजूद भी गगनवल्लभनगर के पर्यावरण में किये गए प्रभात-वर्णन की चर्चा किए बिना मैं आगे नहीं बढ़ सकता। यह वर्णन है तो केवल छ शार्दूलविक्रीडित छन्दों में, किन्तु इसे पढ़ते समय कालिदास और माघ, जिन्हें प्रभात-वर्णन में माहिर माना जाता है, की याद दूरवश आने लगती है। यहाँ नमूने के लिए एक पद्य काफी है—

उद्यज्जाड्य इव प्रगेतनमरुत्संसर्गतश्चन्द्रमाः
पादानेष दिगन्ततल्पतलतः सङ्कोचयत्यायतान् ।
अन्तर्विस्फुरितोरुतारकतिमिस्तोमं नभः पत्वलाद्
ध्वान्तानायमयं च धीवर इवानूरुः करैः कर्षति ॥

सवेरा हो रहा है। चन्द्रमा सभी दिशाओं के छोर से अपनी किरणें (पाद) समेट रहा है, मालूम होता है कि प्रातः काल की हवा के ससर्ग से उसे ठण्ड लग रही है। इसीलिए मानो वह दिशारूपी शय्या पर अपने किरणरूपी पैर समेट रहा है। ठीक भी तो है, सोते-सोते जिसे सर्दों लगती है वह अपने पैर समेट ही लेता है। उधर सूर्य का सारथि भी एक मछुए के समान ही आकाशरूपी सरोवर से चमकती हुई ताराओं रूपी मछलियों से भरे हुए अन्धकाररूपी जाल को अपनी किरणरूपी बाँहों से खींच रहा है।^{१६}

वाह, डूबते हुए चाँद का और निकलते हुए सूर्य का क्या ही अनोखा और काव्य-मय वर्णन है। पढ़कर तबियत खुश हो जाती है। यहाँ श्लेष, उत्प्रेक्षा, रूपक और उपमा का सन्निवेश बहुत ही स्वाभाविक और भावोत्कर्षाधायक है।

सन्ध्या वर्णन

तिलकमञ्जरी में सन्ध्या का प्रसंग तो चौदह बार आया है किन्तु वर्णन दो ही स्थलों पर हुआ है।^{१७} यद्यपि धनपाल के सन्ध्या वर्णन में बाणभट्ट के सन्ध्या वर्णन जैसा प्रौढ लालित्य नहीं है, तथापि पढ़ने वाले के हृदय को आकृष्ट करने के लिए वह काफी है।

प्रथम स्थल पर युवराज समरकेतु हरिवाहन की खोज में निकलने के लिए कृत-सङ्कल्प है। उसी समय सूरज ढल रहा है, अस्तकालीन लालिमा उसमें आ रही है, लगता

मानो वह समरकेतु के यात्रामुहूर्त्त को सूर्य से पूछ रही हो। धूप धरती से उठकर पेड़ों की चोटियों पर पहुँच गई है, मानो वह यात्रा की शुभ सूचक वन्दनमाला को बनाने के लिए कोमलकिसलय तोड़ रही हो। सभी पक्षी अपने-अपने घोंसले में शान्त हैं, मानो कानन-भूमि ने अमगल शब्द की आशङ्का में उन्हें सुला दिया हो $\times \times \times$ ।^{१५}

हालाँकि सन्ध्या का यह चित्रण है तो अपने आप में बहुत थोड़ा, पर आलंकारिक काफी है। धनपाल ने यहाँ अलङ्कार-योजना के साथ ही साथ भारतीय सस्कृति का भी थोड़ा परिचय करा दिया है। भारत में ज्योतिषी के पास जाकर अनुरक्त (श्रद्धालु) होकर यात्रा में शुभ मुहूर्त्त को पूछने की, उसकी सफलता हेतु कोमल-कोमल पत्तों की वन्दनवार सजाने की, और अमगलकारी रोना-धोना, चीख-चिल्लाहट, खासकर छीक आदि से बचने के लिए वच्चों को या तो अलग हटा देने की या उन्हें सुला देने की प्रथा प्राचीनकाल के राजघरानों में पाई ही जाती थी।

हाँ, दूसरे स्थल पर अवश्य ही इनका सन्ध्या वर्णन विस्तृत भी है और कुछ प्रौढ भी। विरहिणी और तापसी मलयमुन्दरी राजकुमार हरिवाहन को अपने आश्रम में आश्रय देती है, अपनी सारी जीवनगाथा सुनाती है और इसी समय शाम भी होने को आ जाती है। उस समय आरे से कटे हुए लालचन्दन के खम्भे के तलभाग के समान गोलाकार और लाल-लाल सूर्य को पश्चिम दिशा के किनारे पर डूबते हुए देखकर धनपाल को आकाश की शोभा ठीक वैसी ही प्रतीत होने लगती है जैसी कि छोर में सुनहरी मुद्राओं के बाँध लेने पर किसी फँसे हुए वस्त्र की हो जाती है। पेड़ों की छाया पूर्व की ओर शायद इसी-लिए बढ़ने लगी है कि उसे उस ओर दिखाई देने वाले अन्धकार का अनुसरण करना है। $\times \times \times$ दिन ढल जाने पर गुजा फल के समान लाल-लाल सन्ध्या सुशोभित हो उठी है मानो यह दीपक के बुझ जाने पर भी अग्नि से व्याप्त उसकी वत्ती हो; $\times \times \times$ अदृष्ट-पार मरौवर का पानी सन्ध्या की लालिमा से रजित हो गया है मानो सूर्य के विरह से विदीर्ण हुए कमलिनी के हृदय के रुधिर से रग गया हो।^{१६}

इतना ही नहीं, वल्कि कहीं धूप से और कहीं अन्धकार से आच्छादित हुई चितकवरी धरती का, कमलो की वापियों में चकोर-चकोरी के पैरों के पास गुणगुनाते हुए भँवरों का, और क्रमशः घने अन्धेरे में डूबते हुए वनप्रान्त आदि का भी धनपाल ने काफी प्रौढ और उद्भावनापरक वर्णन किया है, जिसे पढ़कर सन्ध्या का न केवल मनोरम रूप ही, अपितु उसका एकान्त शान्त और गम्भीर रूप भी हमारे सामने आ जाता है।

वर्षा वर्णन

तिलकमञ्जरी में यह प्रसंग दो बार आता है, लेकिन विशद वर्णन एक ही स्थल पर है। नायिका से मिलने के लिए नायक वंचेन रहता है। इसी बीच गर्मी के दिन बीत जाते हैं और वर्षा आ जाती है। आसमान बादलों में घिर जाता है, धरती पर हरी-हरी दूब लहलहा उठती है, शीतल मन्द-सुगन्ध हवाएँ बहने लगती हैं, हस उत्तर दिशा की ओर बढ़ जाते हैं; कमल पानी में गोते लगाने लगते हैं, सूर्य की किरणों में शीतलता आ जाती है और केतकी (केवड़े) के वनों में फूल खिल जाते हैं। वर्षाकाल के इन नितरां

नैसर्गिक दृश्यों का वर्णन करने में धनपाल ने अपना एक निराला ही ढँग अपनाया है। उन्होंने यहाँ हेतूत्प्रेक्षाओं की जो शानदार झड़ी लगाई है उसे देखकर उनके कल्पना-सागर में छिपे हुए विचाररत्नों को बड़े आराम से सँजोया जा सकता है। यहाँ पर मैं उनकी उद्भावन शैली के चन्द नमूने ही पेश कर रहा हूँ, हाँ तो लीजिए, देखिए—

वर्षा मानो इसीलिए आ गई कि ग्रीष्मऋतु की उष्णता तथा तिलकमञ्जरी के विरहानल में एक साथ झूलसते हुए हरिवाहन के शरीर में उमे ठण्डक पहुँचानी है, कमलिनी के पत्तों के पुज के समान नीले बादलों ने आसमान को मानो इसीलिए आच्छादित कर लिया कि उन्हें फौव्वारों के पास बैठने की हरिवाहन की इच्छा समाप्त करनी है, धरती मानो इसीलिए शस्य श्यामला हो उठी कि उसे तिलकमञ्जरी को पाने के उपायों की उधेड़-बुन में जागते रहने से हरिवाहन की शिथिल हुई आँखों को सुख पहुँचाना है, × × × हस उत्तरदिशा की ओर मानो इसीलिए चल पडे कि उन्हें उत्तर-दिशा में रहने वाली विद्याधरराजकुमारी तिलकमञ्जरी को हरिवाहन की विरह-व्यथा जाकर सुनानी है।^{२०}

अब आगे उन्हीं की भाषा और उन्हीं की वाक्ययोजना में भी चन्द उदाहरण पढ़िए—

“तद्विरहदाहविच्छेदाक्षमेण पत्रखण्डाडम्बरेण विहितातपत्रपाणीव वर्षासलिल-पूरितासु विलाससरसीषु निममञ्जुरम्भोजिनीवनानि । घनधाराभिवृष्टमूर्त्तयस्तदाति-दर्शनदु खिता इव दूरविनतै पल्लवेक्षणैरम्बुकणिकाश्रुविसरमजस्रमसृजन्तुपवनद्रुमा ।”
तस्मिन्सकृदुत्सृष्टवाणविसर निवारयितुमिव मकरकेतुमावद्धकुसुमाञ्जलिपुटान्यजायन्त केतकीकाननानि ।”^{२१}

ऊपर दिए हुए दोनों उद्धरणों से इस तथ्य का भी उद्घाटन होता है कि धनपाल ने अपने इस वर्षा वर्णन को न केवल प्राकृतिक पर्यावरण का, अपितु हरिवाहन के मानसिक पर्यावरण का भी परिचायक बना दिया है, और यह तो स्पष्ट ही है कि इस स्थल पर उनकी कल्पना ने जो उड़ान भरी है वह काफी ऊँची है, नई है, और आकर्षक भी है।

वसन्त वर्णन

धनपाल ने वसन्त वर्णन किया तो है, पर उन्होंने उसे साहित्यशास्त्रीय अलङ्कारों से बोझिल नहीं होने दिया है। वह वस्तुपरक है; कल्पनापरक नहीं। उसमें उद्भावनाओं की भव्यता का चमत्कार भले ही न हो पर वातावरण की विश्वसनीयता का सम्बल शत-प्रतिशत है। आरम्भ में वसन्त ऋतु में पुष्पित होने वाले आम, सिन्धुवार, तिलक, किङ्किरात, कनैल, कचनार, सदाबहार, अशोक, चम्पा, मौलिश्री आदि वृक्षों की एक सूची ही दे डाली है। यह वसन्त में न खिलने वाली चमेली की भी याद रखते हैं।^{२२} यहाँ मुझे हिन्दी के आचार्य कवि केशव की याद आ जाती है।^{२३} क्योंकि रामचन्द्रिका नामक महाकाव्य में उन्होंने भी पचवटी के वर्णन के प्रसंग में वृक्षों की ऐसी ही अच्छी-खासी और लम्बी सूची प्रस्तुत की है।

बाद में धनपाल की दृष्टि वसन्त के प्रभाव पर आ जाती है जिसकी अभिव्यक्ति

वह काफी ललित शब्दों में करना चाहते हैं; और इसमें वह काफी हद तक सफल भी हुए हैं। अमराईयों में कोयलो की मीठी-मीठी तानों का, सूरज की प्यारी-प्यारी सुनहरी धूप का, धीरे-धीरे छोटी होने वाली रातों का, तालाबों में खिलते हुए कमलों का, गुलाबी फूलों पर मँडराते हुए भँवरो का और फँली हुई दूधिया चाँदनी का उन्होंने जो वर्णन किया है वह अपने-आप में सौफीसदी सही है।

धनपाल की निगाह काफी पैनी है। मैं तो समझता हूँ कि उनके इस तथ्य-कथ्य से सभी सहमत होंगे कि वसन्त में धर्म को कोई टके सेर भी नहीं पूँछता; तरुण युवक और युवतियों के मन रिरसा के लिए मचल उठते हैं; हठीली स्त्रियों की भी हठ छूट जाती है, वेण्याओं के लिए तो दिन में भी रात ही रहती है; शृंगार का सागर सब ओर हिलोरे मारने लगता है; परदेशियों की युवतियाँ जीने की आशा छोड़ बैठती हैं, रगीन जवानी समय की जजीरे तोड़ने लगती हैं और सभी कुछ खूबसूरत नजर आने लगता है।^{२४}

नीचे चौबीसवीं सन्दर्भ सख्या में दिए हुए उद्धरण को देखने से स्पष्ट होगा कि इस वर्णन में अलङ्कारों का प्रयोग नहीं किया गया है। लेकिन प्रतिपाद्य विषय की सम्प्रेषणीयता में फिर भी कोई कमी नहीं है। यह बहुत बड़ी बात है। मैं तो कहता हूँ कि धनपाल ने अलङ्कारों की सहायता के बिना ही यहाँ वासन्ती वातावरण को बहुत ही ललित एवं मनोरम शैली में प्रस्तुत करके संस्कृत जगत् के अलङ्कार भक्त लेखकों के लिए मार्गदर्शन कर दिया है। खैर, कुछ भी हो, उनका वसन्त वर्णन है बहुत ही आकर्षक। सुन्दरता और सुबोधता तो इसमें सचमुच कूट-कूट कर ही भर दी गई है।

मेरा विश्वास है कि इतने वर्णनों को पढ़कर आप निश्चय ही धनपाल की प्रकृति वर्णननैपुणी से परिचित हो जाएँगे और संस्कृत साहित्य में उनके लिए निर्धारित किए जाने वाले स्थान के प्रति सहिष्णु एवं सवेदनशील हो उठेंगे।

सन्दर्भ

- १ तिलकमञ्जरी, पृ० १२०-१२२
२. वही, पृ० १०५-१०६
३. वही, पृ० १०६-१०७
४. वही, पृ० १९९-२००
५. वही, पृ० २३३-२३६
६. वही, पृ० १३४-१३६
७. वही, पृ० १४७-१४८
८. वही, पृ० २३९-२४०
९. वही, पृ० २०२
१०. वही, पृ० ४०५-४०६
- ११ वही, पृ० ३९८ तथा ४०१
- १२ वही, पृ० २०२-२०६

१३. वही, पृ० २१३-२१४

१४. रामचन्द्रिका, सस्करण ८, पृ० १८, ना० प्र० स. काशी प्रकाशन ।

१५. तिलकमञ्जरी, पृ० १५०-१५२

१६. वही, पृ० २३८

१७ वही, पृ० १६७ तथा ३५०

१८. वही, पृ० १६७

१९. वही, पृ० ३५०

२०. वही, पृ० १७६

२१ वही, पृ० १७६-१८०

२२ वही, पृ० २६७

२३ रामचन्द्रिका, पृ० ६७-६८, ना० प्र० सभा प्रकाशन ।

२४.मन्थरितप्रथमपुरुषार्थसामर्थ्ये, मिथुनमन्मथमुखसख्यदानदक्षे, दक्षिणाशास-
मीरणोत्सारितमनस्विनीमानपरागे, रागान्धवन्धकीजनरजनीयमानवासरे, विसारि-
शृङ्गारसागरप्लावितजगति, जर्जरिताध्वगवधूजनजीविताशे, निरंकुशीकृताभिनव-
योवनविकारे.....वसन्तसमये.....। —तिलकमञ्जरी, पृ० २६७-२६८

द्वितीय लोपान विविध-वस्तुवर्णन

वस्तु-वर्णन : एक परम्परा

साहित्यकार चाहे पूर्व का हो चाहे पश्चिम का, चाहे संस्कृत भाषा का हो चाहे अंग्रेजी भाषा का, चाहे हिन्दी का हो चाहे अन्य किसी प्रान्तीय भाषा का, चाहे अतीत का हो चाहे वर्तमान का, पर इतना निश्चित है कि उसकी काव्यात्मक कृति में प्रधान पात्रों की जीवन-सरिता के प्रवाह में पड़ने वाले तथा किनारे पर मिलने वाले प्रमुख-प्रमुख स्थानों, पदार्थों और कार्य-कलापों का रूपात्मक एवं प्रभावात्मक वर्णन आपको अवश्य ही पढ़ने को मिलेगा। क्योंकि कविहृदय की यह एक ऐसी शाश्वत एवं सार्वभौम संवेदना है जिसे कोई भी उपेक्षित नहीं कर सकता है। यहाँ वस्तुवर्णन से मेरा तात्पर्य इसी उपर्युक्त प्रकार के वर्णन से है।

अपने संस्कृत-साहित्य में तो जहाँ जिसको भी जरा भी मौका मिला है वही उसने अपनी कल्पना के पख फैला दिए हैं और वस्तुओं का साङ्गोपाङ्ग वर्णन कर डाला है। वाल्मीकि, व्यास, कालिदास, अश्वघोष, भट्टि, कुमारदास, श्रीहर्ष आदि में से कौन ऐसा है जिसने वस्तु-वर्णन न किया हो? सुवन्धु, दण्डी, वाण, भोज आदि गद्य-काव्यकारों में और त्रिविक्रम आदि चम्पूकाव्यकारों में तो यह प्रवृत्ति पराकाष्ठा का ही स्पर्श कर गई है। इसी प्रकार हिन्दी-साहित्य में भी केशवदास, मलिक मुहम्मद जायसी, जयशङ्कर प्रसाद, मैथिलीशरणगुप्त, चतुरसेन आदि ने भी अपनी-अपनी कृतियों में बहुत ही रोचक एवं साहित्यिक रीति से वस्तु-वर्णन किया है।*

चूँकि हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल को सुवन्धु, दण्डी और वाणभट्ट जैसे उद्भट गद्यकाव्यकारों की कलात्मक शैली विरासत के रूप में प्राप्त हुई थी, और साथ ही साथ यह स्वयं भी एक बहुत बड़े प्रतिभाशाली और विवेचनाशील कलाकार थे, अतः इन्होंने भी अपनी रोमाण्टिक कथाकृति तिलकमञ्जरी में प्रमुख-प्रमुख वस्तुओं का कलात्मक वर्णन करने में अपनी सुरुचिपूर्ण प्रतिभा को बहुत ही स्वाभाविक एवं हृदयावर्जक शैली में प्रस्तुत किया है। यद्यपि वस्तुवर्णन की यह परम्परा अब शिथिल हो चली है, लेकिन संस्कृत का साहित्यकार दृष्टिकोण में थोड़ा-बहुत हेर-फेर होने के बावजूद भी, इसे आज भी अपनाए हुए है।

धनपाल और वस् -वर्णन

प्रस्तुत सोपान के अगले पृष्ठों को पढ़कर पाठक के मन में यह धारणा सहज में ही बन जाएगी कि धनपाल वस्तु-वर्णन की दृष्टि से अन्य किसी भी साहित्यकार से उन्नीस नहीं है। कथावस्तु में प्रमुख-प्रमुख स्थानों, पदार्थों और व्यापारों के स्वरूप में सजीवता भरने के लिए धनपाल की प्रतिभा सदैव जागरूक रही है। क्योंकि इन्हे इस तथ्य पर पूरा-पूरा भरोसा है कि साहित्यकार की वही सृष्टि सहृदयों के हृदयों को चमत्कृत कर पाती है जिसमें प्रमुख पात्रों के देशकाल और कार्य-कलापो का कलात्मक वर्णन होता है। इसीलिए तो उन्होंने अपनी तिलकमञ्जरी नामक कथाकृति में अयोध्या, काची, कामरूप, सिद्धायतन, जिनेन्द्रप्रतिमा, नारी-सौन्दर्य, नारी-चेष्टा, नौ-यात्रा, युद्ध आदि का बड़ा ही जीता-जागता और कलापूर्ण वर्णन किया है।

मेरी यह भी धारणा है कि आगे के पन्नों में अयोध्या और काची के वर्णनों को पढ़कर आपको यह स्पष्ट हो जाएगा कि दसवीं और ग्यारहवीं शताब्दी में भारतवर्ष के शहरों का बसाव कैसा था, मकानों की स्थिति कैसी हुआ करती थी, बाजारों और सड़कों की कैसी-क्या व्यवस्था रहती थी, और लोगों को हवा-खोरी के लिए बाग-बगीचों आदि की क्या कैसी सहूलियत थी।

उन्होंने जैन-मन्दिरों और जिनेन्द्र-प्रतिमाओं के उभयात्मक-रूपात्मक और गुणात्मक वर्णनों में तो कमाल ही कर दिखाया है। लगता है कि तत्कालीन सामाजिक और धार्मिक वस्तु-कला के सवेदनशील सौन्दर्यबोध ने इन्हे पूर्ण रूप से प्रभावित कर दिया है, तभी तो उन्होंने उसे अपनी कृति में बड़े चाव से सँजोया है। उनके नारी-सौन्दर्य और नारी-चेष्टाओं के वर्णनों को पढ़कर यही कहना पड़ता है कि वह निश्चित ही नारियों की रूपच्छटा और मनोदशा के पूरे-पूरे पण्डित थे। इसीलिए तो वह नारियों की अनुपम रूपमाधुरी और गहरी विचारधारा की सूचक मुद्राओं का वर्णनात्मक चित्र खींचने में सफल हो सके हैं। मेरा तो विश्वास है कि धनपाल के इन वर्णनात्मक चित्रों में यदि कोई कुशल चित्रकार अपनी तूलिका से रंग भर दे तो निश्चित ही वह असर हो जाएगा।

नौ-यात्रा के वर्णन के प्रसंग में वह आज के किसी भी जलयात्रा विशेषज्ञ से होड़ ले सकते हैं। उस समय ऐसा लगता है कि जैसे समुद्र में नाव चलाना ही धनपाल का पुश्तैनी पेशा रहा हो। ऐसे ही उस समय भी इनकी तारीफ किए बिना नहीं रहा जाता जबकि इनकी रोमानी कलम तूफानी युद्ध का वर्णन करने लगती है। युवतियों के चल कटाक्षों से सदैव परिचित रहने वाली उनकी लेखनी जब समरकेतु और वज्रायुध के निशायुद्ध में सनसनाते हुए पँने बाणों का फड़कता हुआ रोमाचकारी वर्णन प्रस्तुत करने लगती है तो पाठकों का हृदय पहले तो विस्मय से और बाद में उनकी बहुमुखी प्रतिभा के प्रति आकर्षण से भर जाता है।

अब मैं आगे के पृष्ठों में महत्ता, आवश्यकता और ग्रन्थ के कलेवर की समुचितता को ध्यान में रखता हुआ कहीं विस्तार से तो कहीं संक्षेप से, कहीं धनपाल के ही शब्दों में तो कहीं अपने शब्दों में उनके प्रमुख-प्रमुख वस्तु-वर्णनों को प्रस्तुत करना चाहूँगा, क्योंकि

मैं समझता हूँ कि तभी तो पाठको की इस विषय में उमड़ती हुई जिज्ञासा शान्त हो सकेगी। अच्छा, तो बढ़िये और आगे बढ़िये।

अयोध्या वर्णन

धनपाल ने अयोध्या नगरी का पूरी तरह से पर्यवेक्षण करने के बाद ही उसका वर्णन किया है। उन्होंने उसकी जो रूपरेखा हमारे सामने रखी है, वह बहुत ही उदात्त और भव्य है। भला हो भी क्यों नहीं? चक्रवर्ती सम्राट् मेघवाहन की राजधानी जो थी। इसीलिए उस समय अयोध्या के ठाठ-गाठ कुछ निराले होने भी चाहिए। पर आज वह काफी बदल भी गई है। काश! न बदली होती।

हम देखते हैं कि उनकी निगाह मुख्य रूप से अयोध्या की चारदीवारी, इमारतो, बाजारो, उद्यानो, सरोवरो, देवालियो तथा स्त्रियो और पुरुषो के रहन-सहन पर गई है। उन्होंने अयोध्या के चारो ओर सुरक्षा की दृष्टि से जिस चारदीवारी की बात कही है वह बहुत ही ऊँची और सुदृढ थी, तथा कलाई से जगमग होती रहती थी। उस चारदीवारी से बाहरी ओर लगी हुई काफी गहरी और चौड़ी खाई भी थी, जिसमें अथाह पानी भरा रहता था और तमाम भयङ्कर जल-जन्तु भी तैरते रहते थे। उस खाई के पानी में सफेद चारदीवारी की जो छाया पड़ती थी उससे ऐसा लगता था मानो हिमालय पर्वत उसे समुद्र समझकर अपने मैनाक पर्वत को खोजने के लिए उसमें घुस गया हो। चारदीवारी में चारो दिशाओ की ओर खुलने वाले बड़े-बड़े चार दरवाजे थे, जिन पर हंसों के समान धवल पताकाएँ फहराती रहती थी।¹

उस समय अयोध्या के भवन भी भव्य थे। उनके चारो ओर ऊँची चारदीवारी होती थी। उसके बाद लहलहाता हुआ हरा-भरा गृह-उद्यान हुआ करता था, जिसके पिछले भाग में घर के तरुण दम्पति मनोविनोद किया करते थे। वे भवन काफी ऊँचे थे, क्योंकि उनमें कई मजिले होती थी। वही कही एक क्रीडासरसी भी हुआ करती थी, जो जल-विहार के काम आती थी। मुख्य-मुख्य द्वारो पर प्रतिहारियो (सेवको या अर्दलियो) के बैठने के लिए ऊँची-ऊँची ड्योढियाँ बनी रहती थी। मकर की आकृति के बने हुए खम्भो में हरी-हरी वन्दनमालाएँ लटकती रहती थी। भीतर आँगन में वेदियो पर झूले पड़े रहते थे। मणियो से जड़ी हुई खिड़कियो में से जो रग-बिरगी चमक निकलती थी, उसे देखकर ऐसा मालूम पड़ता था मानो निरन्तर जलती हुई धूप के सुगन्धित धुएँ से परेशान होकर दीवालो के चित्र निकल-निकल कर बाहर आ रहे हो। वे हमेशा कलाई से पुते रहते थे, इसलिए उनकी धवलता से वहाँ सदैव चाँदनी-सी खिली रहती थी।²..... उन भवनो पर फरफराती हुई पताकाएँ बहुत ही आकर्षक होती थी। भवन का ऊपरी भाग पद्मराग मणियो से जड़ा हुआ होता था, जिसकी लालिमा से चाँद भी लाल रग का दिखने लगता था।³

चौराहो पर देवालय बने हुए थे, जिनके चारो ओर कलाई से जगमगाता हुआ गोलाकार परकोटा होता था और उनके गुम्बद की नुकीली चोटी पर सोने के कलश चमचमाते रहते थे। इन मन्दिरों को देखने से ऐसा लगता था मानो गौरवर्ण के शेषनाग

अपने मणिमण्डित फन को उठाये हुए कुण्डली मारे बैठे हो। वहाँ के शर्राफा बाजारों की चौड़ी सड़को के दोनों ओर स्वर्णजटित भवन बने हुए थे, जहाँ पन्ना, नीलकान्तमणि, हीरा, नीलम, मोती आदि जवाहरातो के ढेर लगे रहते थे।

अयोध्या की कुलवधुओ का भी धनपाल ने बड़ा ही सुन्दर वर्णन किया है। वे अपने घर-गृहस्थी के काम बड़े चाव से करती थी। अपने वश के आचार-विचार का उन्हें पूरा-पूरा ध्यान रहता था। वे कामोत्तेजक भड़कीले वस्त्रों को न पहनकर सादे, पर साफ-सुथरे, वस्त्र पहना करती थी। अपने से बड़ो की आज्ञा की अवहेलना वे भूलकर भी नहीं करती थी।^{१०} उनका व्यक्तित्व सब प्रकार से सौन्दर्यपरक भी था।

धनपाल ने महिला समाज की उन सदस्याओं की ओर भी सकेत किया है जिन्हें लोग वेश्या कहते हैं। उनकी खूबसूरती का क्या कहना? उनके पैरों की शोभा से कमल (और कमला) तथा उतार-चढाव वाली चिकनी जघाओं से रम्भा (केले के खम्भे और रम्भा नामक अप्सरा) भी क्षेप जाती थी। चाँद उनके चेहरे की चमक के लिए तरसता रहता था। कामदेव उनके हृदयरूपी सौन्दर्य-सुधासागर में प्रवेश पाने पर खुशियाँ मनाया करता था। बड़े-बड़े देवता उनके एक-एक ही अंग की शोभा पर दीवाने हो जाते थे। राजा-महाराजा तो उनके एक इशारे पर अपना खजाना भी खाली कर दिया करते थे। उनकी नजर में जादू था, इसीलिए बड़े से बड़े पत्थर दिल व्यक्ति भी उनकी तिरछी नजर के शिकार चट से हो जाया करते थे। फलस्वरूप तमाम लोग उनके दरवाजों पर भीड़ लगाए रहते थे।

वहाँ के लोगो में अमीर-गरीब का, शिक्षित-अशिक्षित का, अच्छे-बुरे का, धार्मिक और अधार्मिक का भेद करना बड़ा मुश्किल था, क्योंकि सभी साफ-सुथरे उज्ज्वल कपड़े पहनते थे, बोल-चाल में भी होशियार थे, परोपकारी थे; सन्मार्गगामी थे, सभी शास्त्रों के ज्ञाता थे, और अभिमानरहित थे।

सार्वजनिक उद्यान शहर के बाहर थे। भ्रमणशील व्यक्ति थक जाने पर वहाँ पेड़ों की छाया में बैठे-बैठे रेहट की मीठी-मीठी घरघराहट सुनते रहते थे। कुछ मनचले तरुण भी अपना काम-धन्धा छोड़कर वहाँ आ जाते थे और सुन्दरियों से छेड़खानी किया करते थे। उत्तर दिशा की ओर बहती हुई सरयू नदी की छठा से नगर की शोभा दुगुनी हो गई थी। स्नान करती हुई सुन्दरियों के नितम्बों के आघात से उस सरयू नदी में लहरो की बाढ आ जाती थी। किनारे पर कमलनालो को चोचो में दावे हुए राजहस ऐसे प्रतीत होते थे मानो उस सरयू नदीरूपिणी नायिका की देखभाल के लिए समुद्ररूपी नायक ने कचुकियों की नियुक्ति कर दी हो।

इस प्रकार स्पष्ट है कि अयोध्या नगरी सुख और सुविधाओं से सम्पन्न थी। वहाँ किसी प्रकार की कुण्ठाओं का निवास नहीं था, सभी सुखी थे और सभी प्रसन्न थे।

काञ्ची वर्णन

यह दक्षिणी भारत की एक प्रसिद्ध नगरी है। आजकल इसका नाम काजिवरम् अधिक प्रचलित हो गया है। समुद्र से ज्यादा दूर नहीं है। धनपाल की दृष्टि में यह नगरी

भी अपनी सुन्दरता से अनुपम है। जिस तरह से लकापुरी सागर से घिरी है उसी प्रकार यह भी चारों ओर पानी से लवालब भरी हुई खाई से घिरी है। इसकी सगमरमरी चार-दीवारी ऐसी लगती है मानो प्रतिदिन लहरो की थपेडो से उठा हुआ फेनसमूह चारों ओर लग गया हो। सब ओर चौड़ी-चौड़ी सडको के दोनों ओर बड़े-बड़े सेठ-साहूकारो के भव्य भवन हैं, जिनमे नीचे हीरा मोती जवाहरात की आकर्षक दूकाने हैं। जगह-जगह पर चमचमाते हुए देवालय ऐसे लगते हैं मानो शरत्कालीन बादलो की छावनी हो। नगर की परिसरभूमि मे सुन्दर-सुन्दर बाग-वगीचो की छटा बस देखते ही बनती है।^५

धनपाल ने यहाँ के लोगो को खाने-पीने और पहनने-ओढने का काफी शौकीन बताया है। उन्हे कृपालु, धार्मिक, दानी, सदाचारी और स्वाध्यायशील भी बताया है। स्त्रियो को सुन्दर और हाव-भावो से परिपूर्ण चित्रित किया है। यहाँ की द्रविड सुन्दरियो का तो कहना ही क्या ? उनकी कपोलकान्ति के प्रतिबिम्ब से तो चाँद भी रजित हो जाया करता है। इसीलिए तो यहाँ के युवक युवतियो के कपोलो पर कोमलता से दाँत गढ़ाने (दन्तक्षत करने) का पूर्वाभ्यास आम के कच्चे फलो पर किया करते हैं। धनपाल ने यहाँ इस बात का भी खुलासा कर दिया है कि काची मे युवा पीढी के स्त्री-पुरुषो को उपवनो मे विहार करना, लताकुँजो मे बैठकर गपशप मारना, लवङ्गलता के कोमल-कोमल पत्तो से वनी हुई शय्या पर आराम करना, प्यार-भरी झडपो को खुशी-खुशी वरदास्त करना, सुरत-चिह्नो को आभूषण की तरह मानना, प्रिय जन के अधरास्वाद मे अमृत जैसा आस्वाद समझना, कामसूत्र को मन लगाकर पढना, बाजीकरण (शुक्र-रजः स्तम्भन) के लिए तरह-तरह की औषधियो का सेवन करना और आँ दिन कामदेव की पूजा करना बहुत ही अच्छा लगता है। अच्छा, लीजिए उन्ही के शब्दो मे पढिए—

यत्र मन्दिरोपवनान्यावासनगराणि, तमालतरुनिकुञ्जाः सदनानि, लवङ्गपल्लव-प्रस्तरा पर्यङ्का., प्रणयकलहा. कलय., नखदशनविन्यासा शरीरभरणमणयः, प्रियावदन-शतपत्राणि पानपात्राणि, कामसूत्रमध्यात्मशास्त्रम्, बाजीकरणोपयोगो व्याधिभेषजम्, अनङ्गपूजा देवतार्चनम्.....इति। —तिलकमञ्जरी, पृ० २६०

यहाँ के भवन सदैव अजरवर्तियो के कोमल एव सुरभित धूप से सुवासित रहते हैं, हवेलियो के मणिमण्डित फर्शों पर सुन्दरियो के लाक्षारस रजित चरण कमलो के चिह्न उभरते रहते हैं, फलस्वरूप कमलपुष्पो के उपहार का मूल्य यहाँ कम हो जाता है।^६

इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल ने काची नगरी के वैभव, विलास और सौन्दर्य का जो सगम पाठको के समक्ष प्रस्तुत किया है वह सचमुच बहुत ही प्रभावोत्पादक है।

कामरूपदेश

तिलकमञ्जरी के विरह से व्याकुल होकर अपना मन बहलाने के लिए राजकुमार हरिवाहन अपने सगी-साथी समरकेतु, कमलगुप्त आदि राजकुमारो को साथ लेकर सेना-सहित पूर्वोत्तर दिशा की ओर निकल पडते हैं और घूमते-घामते शरावती नदी को पार करके कामरूप (आज के कामाख्या अर्थात् आसाम) देश मे पहुँच जाते हैं। इसी प्रसंग मे

धनपाल ने वहाँ का कुछ वर्णन किया है।

उनका यह लिखना ठीक ही है कि इस प्रदेश में धान की खेती खूब होती है। जब हरिवाहन वहाँ पहुँचे तो शरद् ऋतु का साम्राज्य था। इसीलिए उन दिनों वहाँ के खेतों में धान या तो पक चुका था या पक रहा था। फलस्वरूप धान के खेतों की सुनहरी छटा से ग्राम-सीमाएँ पीताभ हो रही थी। जगली भैसे शरद् की धूप से परेशान होकर छोटे-छोटे जलाशयों के किनारे अग्रवृक्षों की छाया में बैठा करते थे। सप्तछद (सर्तौना) वृक्षों पर फूलों के गुच्छे खिल रहे थे, जिनसे वह देश हँसता हुआ-सा नजर आता था। वहाँ के कमलवन पूरी तरह विकसित थे, इसीलिए उनसे निकलने वाले परिमल से दिशाएँ महक रही थी और भँवरे गुंजार कर रहे थे। धान के खेतों की रखवाली करने वाली स्त्रियों की तालियों की आवाज सुनकर फर्र से उड़कर टे-टे करते हुए सुग्गों के झुण्डों से राहगीर भौचक्के हो जाया करते थे। लहलहाते हुए गन्ने के खेतों की भी शोभा कम आकर्षक नहीं थी।^७

धनपाल ने कुल मिलाकर कामरूप देश का बस इतना ही वर्णन किया है, जो अपने आप में बहुत ही कम है। भला बताइए कि धान के खेतों, जगली भैसों, सप्तछद वृक्षों, कमल के वनों और सुग्गों के अलावा क्या उस देश में और कुछ भी वर्णनीय नहीं है? क्या इतने मात्र से कामरूप देश का पूरा-पूरा चित्र पाठकों के सामने आ गया? मैं तो कहूँगा कि कदापि नहीं, और इसीलिए मुझे बड़ा ताज्जुब भी है कि धनपाल ने नैसर्गिक सौन्दर्य के साथ ही साथ तन्त्रमन्त्रादिकला में प्रख्यात इस प्रदेश का चन्द्र शब्दों में ही परिचय देकर कैसे सन्तोष कर लिया? उन्हें कथानक को आगे बढ़ाने की ऐसी क्या जल्दी पड़ी थी जो कामरूप जैसे महत्त्वपूर्ण प्रदेश की पूर्ण अभिव्यक्ति के बिना ही किनारा काटकर आगे बढ़ गए? मैं तो कहूँगा कि यहाँ वह जरा चुक गए। यदि वह यहाँ थोड़ा भी ध्यान देते तो उन्हें इस प्रदेश की नारियों और पुरुषों की सामाजिक, आर्थिक और सांस्कृतिक गतिविधियों का विश्लेषण करने में अपनी प्रतिभा के प्रयोग का स्वाभाविक और पूरा-पूरा अवसर मिलता हुआ नजर आता और मेरा विश्वास है कि सभी पाठक इस प्रदेश की सुन्दर और विस्मयजनक विशेषताओं को बड़े चाव से पढ़ते भी। लेकिन खैर, कोई बात नहीं, क्योंकि यहाँ हम यह भी तो सोच सकते हैं कि धनपाल ने कथानक के प्रवाह में पड़कर कामरूप देश पर अपनी भरपूर नजर न डाल पाई हो। इसीलिए उन्हें उस देश की एक झलकमात्र ही देकर आगे बढ़ना पड़ गया हो। यदि ऐसा है तब तो हमें चाहिए कि हम इसमें उनका दोष न मानें और इसे उनके कथाप्रवाह का एक गुण ही मान लें। पर इममें भी तो कोई शक नहीं है कि यदि वह वहाँ कामरूप देश का वर्णन जरा जम कर कर जाते तो उनके कथाप्रवाह के अवरोध को भी कोई अनुचित नहीं बताता।

सिद्धायतन

धनपाल ने मुख्य रूप से जिन तीन सिद्धायतनों (जैन मन्दिरों) का चित्रण किया है उनमें से एक तो अयोध्या में ही है, एक उत्तरी भारत में एकशृङ्ग पर्वत पर है, और एक दक्षिणी भारत में समुद्र के बीचो-बीच पचशील नामक टापू पर रत्नकूट नामक पर्वत

के पश्चिमी भूभाग में स्थित है। इनमें भी वास्तुकलाकौशल एवं कविकल्पना की दृष्टि से एकशृङ्ग पर्वत पर स्थित सुदर्शन नामक सिद्धायतन के वर्णन को प्रथम कोटि में, पचशैल टापू पर स्थित भगवान् महावीर स्वामी के मन्दिर को द्वितीय कोटि में और अयोध्या स्थित शक्रावतार नामक सिद्धायतन के वर्णन को तृतीय कोटि में रखना उचित होगा।

तिलकमञ्जरी के परिशीलन से पता चलता है कि अयोध्या नगरी के बाहर एक सुरम्य उद्यान में बहुत ही भव्य जैन मन्दिर था। इसमें जैन सम्प्रदाय के प्रथम तीर्थंकर भगवान् ऋषभदेव की प्रतिमा स्थापित थी। इसकी प्राण-प्रतिष्ठा स्वयं देवराज इन्द्र ने की थी,^८ और यही वजह थी कि इस मन्दिर का नाम शक्रावतार हो गया था। यह मन्दिर उद्यान के मध्य भाग में था और चारों ओर चारदीवारी से घिरा था, साथ ही इसका शिखर भाग भी काफी ऊँचा था और तोरण द्वार भी विशाल था। इस मन्दिर की महिमा भी बहुत थी, तभी तो मेघवाहन जैसे चक्रवर्ती सम्राट् और ज्वलनप्रभ जैसे तेजस्वी देवता भी दर्शन के लिए वहाँ आया करते थे।

धनपाल ने पचशैल नामक समुद्री टापू पर स्थित जिस सिद्धायतन का वर्णन किया है वह अपेक्षाकृत अधिक प्राजल है। यहाँ उनकी कल्पनाशक्ति कुछ उद्भावनात्मक प्रतीत होती है। यह सिद्धायतन लालरंग के पत्थरों से बना था। इसका ऊपरी भाग मरकतमणियों से मण्डित था। वास्तुकला की दृष्टि से यह मन्दिर काफी ऊँची कुर्सी (आधार पीठ) देकर बनाया गया था। इसमें मुख्यद्वार से प्रवेश पाने के लिए चन्द्रकान्त-मणियों से बनी हुई तमाम सीढियाँ थीं। चारों ओर मणिजटित वराण्डों की निराली ही शोभा थी। उनकी दीवारों पर सुन्दरियों की तमाम प्रतिमाएँ उत्कीर्ण थीं, जिन्हें देखकर ऐसा लगता था मानो उस मन्दिर की छटा को देखने के लिए स्वर्ग से परियाँ उतर आई हों। उसके कगारों पर पद्मराग मणियों के बने हुए कलशों के ऊपर मँडराते हुए काले मेघ बड़े सुहावने प्रतीत होते थे। वहाँ इन्द्रधनुष की सतरंगी चमक से चमचमाती हुई और हीरों से जड़ी हुई खिडकियों में बैठे हुए मयूरों का पता तभी चलता था जब वे वोलते थे। उसके शिखर भाग की ऊँचाई को देखकर ऐसा लगता था मानो वह सूर्य को अपने शोभाकलश के रूप में धारण करना चाहता है। समुद्र की ओर की सीढियों में लहरों के थपड़े लगते रहते थे, उन पर समुद्रीय जलजन्तु भी बैठे नजर आते रहते थे। उसके चारों ओर स्फटिक मणि की धवल दीवाल थी, जिसमें सब कुछ प्रतिबिम्ब होता रहता था। उसके चारों ओर और भी तमाम छोटे-छोटे मन्दिर बने हुए थे, जिनमें उनकी शोभा में चार-चाँद लग रहे थे।^९

इसमें कोई सन्देह नहीं है कि धनपाल ने इस सिद्धायतन का निर्माणनैपुणी की दृष्टि से काफी अच्छा चित्रण किया है। वह पाठक के मन पटल पर अतिविशाल, भव्य-कार मन्दिर की रूपरेखा प्रस्तुत करने में काफी हद तक सफल सिद्ध हुए हैं। अलङ्कार-निवेशसौष्ठव की दृष्टि से भी उनका वर्णन हृदयावर्जक है। लेकिन उन्होंने उत्तराखण्ड के एकशृङ्गपर्वत पर स्थित सुदर्शन नामक सिद्धायतन का जो वर्णन किया है वह तो बस देखते ही बनता है। लगता है कि यहाँ उनके कल्पना-सागर में भाव-तरंगों का वेग काफी बढ़ गया है। तभी तो उसमें काव्यात्मकता की गहरी छाप लग गई है। पद्मरागपाषाण

खण्डो से निर्मित उस मन्दिर की लालिमा और उस लालिमा से उत्पन्न देदीप्यमान काति-
स्फटिकमणियों से बने हुए आधारपीठ की धवलिमा, फर्श पर जड़ी हुई मणियों की आभा
आदि को लेकर धनपाल ने यहाँ उत्प्रेक्षाओं की तो झड़ी ही लगा दी है। भ्रान्तिमान्,
श्लेष, श्लेषगर्भा उपमा, विरोधाभास, रूपक आदि अन्य अलङ्कारों का भी वहाँ उन्होंने
बड़ी ही उदात्तता के साथ सन्निवेश किया है। अतः कहना ही पड़ेगा कि उनका यह वर्णन
बहुत ही प्राचल एव मजुल बन गया है। लीजिए, नमूने के तौर पर धनपाल के ही
कतिपय शब्दों में देख लीजिए—

..... दीपिताशेषदिग्विभागम्, आभोगरुद्धवसुन्धरोत्सङ्गम्, उत्तुङ्गशृङ्गोत्तम्भि-
ताम्बरम्, उद्यानजाडचपीडया द्वाग्निशिखाखण्डमिव पिण्डीभूय स्थितम् अद-
भ्राभ्रमिखेदेन सौदामिनीसन्दोहमिव लब्धनिद्रम्, उदधिजलात्यशनदुःखासिकया वडवा-
मुखमिवागत्य विश्रान्तम्, उदण्डवात्यावर्तवणेन भोगवतीशातकुम्भाम्भोजवनरजोरागिनि-
वाकाशमुत्पतितम्, अमृतमथनकदर्थितमन्दरक्रोधेन निर्भर्त्स्य वैरोचनिममरशैलमिव
पातालमूलान्निर्गतम् अशेषतश्च विसर्पता भक्तिभरमुरसुन्दरीसुखावतरणाय सिन्दूर-
कुट्टिमानीव रचयता, ग्रीष्मवशविजृम्भितरजोरोधाय कुङ्कुमजलासारमिव क्षिपता,
गगनकुट्टिमालङ्करणाय जपाकुसुमनिकरानिव प्रकिरता तस्तलान्धकारतिरस्काराय
तरुणातपमिव वर्षता प्रभाजालेन दिवापि ज्वलितौषधिकलापमिव पल्लवित रक्ताशोक-
मिव कुसुमितपलाशमिव विकसितगन्धूकमिव त प्रदेश कुर्वाणम्, नवप्राकारेण
परिवृतम्, अन्त प्राकारभित्ति समन्ततो निर्मितानामतिरम्याकृतीना स्फाटिकानामपि
सक्रान्ततरुप्रतिमाभि श्यामायमानकान्तितया मरकतमयानामिव प्रासादानामासादितपर-
भागै शिखरमण्डलाडम्बरधारिभि प्रतिबिम्बै परिक्षिप्तशिखरम् अग्रशिखरसङ्गिनो
मृगाङ्गमणिकलशस्य ज्योत्स्नापटलपाण्डुना श्रुतिमण्डलेन महत्त्वचरितार्थतापादनार्थं
धृतेन धवलातपत्रेणैव विस्तारितच्छायम्, अच्छमणिकुट्टिमोच्छलत्प्रभापटलनिर्मग्नमूलतया
प्लवमानमिव, सुघटितस्फटिकोपलपट्टकल्पितानल्पपीठवर्धात्यच्छतयाऽन्तरिक्षस्थितमिव
विभाव्यमानम् आयतन ददर्श ।^{१०}

स्पष्ट है कि धनपाल ने उपर्युक्त अनुच्छेद में जिस सिद्धायतन की परिकल्पना
प्रस्तुत की है वह अतीव भव्य है। इस मन्दिर की आभा से वहाँ का समस्त भूभाग
प्रकाशित बना रहता था, वह विशाल घेरे में बना हुआ था, और अपने ऊँचे शिखर से
आसमान को छूता रहता था। चूँकि इसका निर्माण पद्मरागमणिशिलाओं से किया गया
था इसलिए उसकी चमचमाती हुई अरुण आभा को देखकर धनपाल ने इसकी स्थिति पर
अपनी उद्भावनाओं का अम्बार लगा दिया है। इस प्रसंग में उनका यह कहना कि—
“मानो उपवन की शीतलता से दुःखी होकर द्वाग्नि का समूह सिमिटकर एकत्रित
हो गया है, मानो अनन्त आकाश में परिभ्रमण करने से थकी हुई विजलियों का झुण्ड
सोया हुआ है, सागर के जल को अत्यधिक मात्रा में पी लेने से उत्पन्न हुई वेदना से दुःखी
होकर मानो वडवानल अपने मुख को बाहर निकालकर विश्राम कर रहा है, प्रबल
झझावात के झकोरों से मानो पातालगंगा के सुनहरी-कमल-वनो का सारा पराग उडकर
यही आ गया है, इत्यादि इत्यादि” — सचमुच बहुत ही प्यारा लगता है। इतना ही नहीं,

बल्कि मन्दिर की दूर-दूर तक फैली हुई लाल-लाल जगमगाहट में— श्रद्धालु सुरसुन्दरियो को आकाश से आराम से नीचे उतरने के लिए सिन्दूरी फर्श की, गर्मी के दिनों में उड़ती हुई धूल को शान्त करने के लिए कुकुममिश्रित जलवृष्टि की तथा वहाँ के वृक्षों के घने अन्धकार को दूर भगाने के लिए उदीयमान सूर्य के अरुण प्रकाश की—उत्प्रेक्षाएँ भी काफी सुन्दर बन पड़ी हैं।

उस मन्दिर की चारदीवारी के भीतर किनारे-किनारे और भी अन्य सुन्दर भवन बने हुए थे (इन्हीं में से तो किसी एक में समरकेतु को गीत गुणगुनाता हुआ गन्धर्वक मिला था।)। खिडकियों में इन्द्रनीलमणियाँ जड़ी हुई थीं। उनमें बैठे हुए मयूर कूजन करते रहते थे। उन्हें कभी-कभी हवा से लहराती हुई पताकाओं के फर्श पर पड़ते हुए प्रतिविम्बों में साँपों की भ्रान्ति हो जाया करती थी और वे झट से उन पर टूट पड़ते थे। वहाँ के तोतों को सूर्यकान्तमणियों के दानों में अनार के दानों का भ्रम हो जाया करता था। पक्षियों का शिकारी बाज भी घोखे में आकर कृत्रिम पक्षियों पर झपट पड़ता था। कामाकुल कवूतर अपनी ही छाया को कवूतरी समझ बैठता था। चातक पक्षी मोतियों की माला को चाट-चाटकर अपनी तृष्णा शान्त कर लिया करते थे। उस सिद्धायतन में तरह-तरह के चित्र बने हुए थे, दरवाजे पर विशाल फाटक लगा हुआ था, जगह-जगह पर आराम से बैठने के स्थान बने हुए थे, जिनमें रग-विरगी मणियाँ जड़ी हुई थीं, वहाँ के खम्भे सुनहरी थे; और महारावदार बने हुए दरवाजों में मणिमालाएँ लटकती रहती थीं।^{११}

इस प्रकार हम देखते हैं कि धनपाल ने अपनी उदात्त एवं अलकृतशैली में इस सिद्धायतन का वर्णन करके इसे पाठकों के मन-पटल पर पूरी तौर से प्रतिफलित कर दिया है। इसके अतिरिक्त उन्होंने जैन मन्दिरों की सामान्य विशेषताओं—जैसे कि उनका लाल रंग का होना, ऊँची कुर्सी देकर बनना, मुख्य द्वार तक पहुँचने के लिए सीढ़ियों का होना, उनके चारों ओर दीवाल के घेरे का होना, उस घेरे के अन्दर अन्य छोटे-छोटे या तो देवालियों का या फिर निवासोपयोगी प्रकोष्ठों का होना, ऊँचे, शिखरों पर स्वर्णकलश और पताकाओं की सत्ता आदि की भी अच्छी-खासी जानकारी दे दी है।

यहाँ मैं इस रहस्य को भी स्पष्ट कर देना नितान्त आवश्यक समझता हूँ कि उत्तर भारत के एकशृङ्ग पर्वत पर कल्पवृक्षों के उपवन के बीच-बीच वर्णित सुदर्शन नामक जैनमन्दिर को प्रियगुसुन्दरी ने बनवाया था, और इसी प्रकार पञ्चशैल नामक समुद्री टापू के किनारे रत्नकूट पर्वत पर उल्लिखित जैनमन्दिर का निर्माण प्रियंवदा ने करवाया था। चूँकि ये दोनों ही देवकोटि की थीं, इसीलिए इनके द्वारा बनवाये हुए मन्दिरों में वैभव तथा ऐश्वर्य की छटा का लोकोत्तर होना स्वाभाविक ही है। अपने-अपने पति की खोज में भटकती हुई इन दोनों सहेलियों को जब जयन्त स्वामी नामक एक महात्मा से पूछने पर यह पता चला था कि प्रियगुसुन्दरी को एकशृङ्गपर्वत पर, और प्रियंवदा को रत्नकूट पर्वत पर पति की प्राप्ति होगी तो ये दोनों तुरन्त ही अपने-अपने लक्ष्य स्थलों पर जाकर देवशक्ति से मन्दिरों का निर्माण कराकर पति-मिलन की आशा में रहने लगी थीं।^{१२} काश ! उनकी आशा उनके उसी जन्म में सफल हो गई होती। पर हुई

नहीं थी। दोनों को ही दूसरा जन्म लेना पड़ा। प्रियगुसुन्दरी तिलकमञ्जरी बनी; और प्रियवदा मलयसुन्दरी। तब कही तिलकमञ्जरी को एकशृंग पर्वत पर हरिवाहन, जो पूर्वजन्म का उसका पति ज्वलनप्रभ था, मिला,^{१३} और मलयसुन्दरी को रत्नकूट पर्वत के तटवर्ती समुद्र के किनारे नाव पर बैठा हुआ समरकेतु, जो पूर्वजन्म का उसका पति सुमाली था, मिला,^{१४} पर वह भी सपने जैसा। खैर कुछ भी हो, महात्मा की बात तो पूरी हुई।

घनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी में इन तीन सिद्धायतनो के अलावा दक्षिणी समुद्र से घिरे हुए नन्दीश्वर नामक द्वीप में भी परमैश्वर्य एव सुपमा-सम्पन्न वीस जैन-मन्दिरों की सत्ता की ओर ध्यान आकृष्ट किया है।^{१५} उन्होंने उत्तराखण्ड में अष्टापद (कैलाश) नामक पर्वत के उपवनो में भारतवर्ष के प्रथम चक्रवर्ती सम्राट् भरत द्वारा बनवाये हुए और भी अनेक जैन मन्दिरों का वर्णन किया है।^{१६} लेकिन उन सबका उन्होंने सकेतमात्र कर दिया है, कोई काव्यकलात्मक और वास्तुकलात्मक निरूपण नहीं किया है। वह जानते थे कि समान धर्म वाले पदार्थों का बारबार वर्णन करने में पिष्टपेषण किंवा पुनरुक्त दोष की झलकती हुई छाया से पाठको के चित्त में वैरस्य भरने लगता है।

जिनेन्द्र प्रतिमा

तिलकमञ्जरी कथा-काव्य (उपन्यास) में घनपाल ने कुल मिलाकर—अयोध्या, नन्दीश्वरद्वीप, एकशृंग पर्वत, रत्नकूट पर्वत और अष्टापद (कैलाश) पर्वत - पाँच स्थानों पर जिनेन्द्र भगवान् के मन्दिरों और प्रतिमाओं का वर्णन किया है। इनमें अयोध्या स्थित जैन मन्दिर की प्रतिमा के रूप-सौन्दर्य के विषय में उनकी लेखनी, पता नहीं क्यों, मुखरित नहीं हुई है। इसके विषय में हम केवल इतना ही जान पाते हैं कि यह प्रतिमा जैन धर्म के प्रथम तीर्थङ्कर श्री ऋषभदेव की है, और इसकी स्थापना स्वयं देवराज इन्द्र ने की है।

हाँ, इस प्रतिमा के गुणों की महिमा पर उन्होंने अलवत्ता थोड़ा-बहुत प्रकाश अवश्य डाला है, जिससे पता चलता है कि वह आदि जिनेन्द्र श्री ऋषभदेवजी ससार का कल्याण करने वाले, लुप्त हुए धर्म का उद्धार करने वाले, सभी के पूजनीय और त्रिकाल-दर्शी हैं।^{१७}

घनपाल ने नन्दीश्वर नामक द्वीप में जिन वीस जैन मन्दिरों की असीम शोभा को देखने के लिए सुमाली नामक देवविशेष को गया हुआ बताया है उनके विषय में तो उन्होंने किसी भी उल्लेखनीय तथ्य पर प्रकाश नहीं डाला है। किन्तु एकशृङ्ग पर्वत पर स्थित सुदर्शन नामक सिद्धायतन में स्थापित भगवान् जिनेन्द्र की प्रतिमा का रूपात्मक और गुणात्मक—दोनों ही प्रकार का—परिचय भली-भाँति दिया है। घनपाल की परिकल्पना के अनुसार इस सिद्धायतन में गंगा की धवल लहरों के समान चन्द्रकान्तमणि जटित सीढियों से चलकर मुख्यद्वार को पार करके दर्शक ज्यों ही अन्दर पहुँचता है त्यों ही उसे सामने ही आदि तीर्थकर श्री ऋषभदेव की प्रतिमा के दर्शन हो जाते हैं। इस प्रतिमा की रूप सुपमा अनुपम बताई गई है। यह प्रधान पूजाकक्ष के आन्तरिक भाग में

ही प्रतिष्ठित होकर वहाँ की शोभा बढ़ाया करती है। उस पूजाकक्ष के द्वार पर दोनो ओर यक्षो की प्रतिमाएँ स्थापित है, दीवालो मे हाथी दाँत की खूंटियो पर धवल चामर लटकते रहते है, एक ओर सिमटे हुए रेशमी झीने पर्दे से प्रतिमा का कुछ भाग ढका हुआ भी कहा गया है, सोने की जजीर में हीरो से जड़ा हुआ घण्टा लटकता रहता है, और धूपबत्तियो का सुरभित धुआँ वहाँ इतना अधिक छाया रहता है कि रत्नदीपको की भी कान्ति मलिन दिखाई देती है। यह प्रतिमा जिस विशाल मिहासन पर स्थापित है उसमे सूर्य आदि नवग्रहो की, दो हिरनो की और दो सिंहो की मूर्तियाँ समानान्तर से उत्कीर्ण की गई है। चूँकि पद्मासन की मुद्रा मे यह अपनी दोनो खुली हुई हथेलियो को गोद मे रखे हुए है इसलिए ऐसा मालूम पडता है मानो गोद मे नई कौपले निकल आई हो। कन्धो तक लटकते हुए घुँघराले बाल ऐसे प्रतीत होते है मानो कालागरु के धुएँ से चित्रकारी की गई हो, लम्बी-लम्बी, भोली-भाली तथा कुछ झुकी हुई पलको वाली आँखे मुखरूपी चाँद की शोभा मे वृद्धि करती रहती है, इसके पृष्ठभाग मे चमचमाते हुए मण्डलाकार तेजोवलय को देखकर ऐसा लगता है कि मानो सूर्य स्वय ही इसके द्वारा छीनी हुई अपनी कान्ति को वापिस माँगने के लिए इसकी सेवा मे आया हो, चाँद के समान देदीप्यमान तीन छत्र भी इसके ऊपर तने हुए बताए गए है, जिनसे इसके तीनो लोको के ऐश्वर्य की अभिव्यजना होती रहती है, साथ ही साथ इस प्रतिमा के चारो ओर अन्य देवताओ और अप्सराओ की भी तमाम प्रतिमाएँ (या तो दर्शन करने की मुद्रा मे, या दिव्य वाद्य बजाने की मुद्रा मे, या फिर पुष्पवृष्टि करने की मुद्रा मे अथवा प्रार्थना करने की मुद्रा मे) दृष्टिगोचर हुआ करती है। इसकी अर्जना मे सदैव हरिचन्दन और पारिजात के पुष्पो का प्रयोग किया जाता है, तथा इसका निर्माण चिन्तामणिनामक सर्वश्रेष्ठमगियो से किया गया है, और आकार मे भी यह काफी विशाल है।^{१५}

घनपाल ने भगवान् श्रीऋषभदेव की इस प्रतिमा को ससाररूपी अथाह सागर को पार करने के लिए मनुष्यो के काम आने वाला एक सुदृढ पुल बताया है (अगाधभव-जलधिसेतुवन्धस्य तिलकमञ्जरी, पृ० २१७) उनका यह भी कहना है कि इसकी शरण मे आने वाले प्राणियो को फिर कोई भय भी नही रहता है (शरणार्थिजन्तुसार्थ-साध्वसमुष. वही, पृ० वही।) इतना ही नही, बल्कि उन्होने तो जिनेन्द्र भगवान् श्रीऋषभदेव की इस प्रतिमा को ससाररूपी भयङ्कर जगल मे उतना ही सुखद बताया है जितना कि दावाग्निदग्ध पर्वत पर कल्पवृक्ष, दरिद्र गाँव मे मिला हुआ खजाना और रेगिस्तान मे खिले हुए कमलो का खेत हुआ करता है।^{१६}

मैं समझता हूँ कि इतने विवरण से इस प्रतिमा के रूप की माधुरी और गुणो के सागर का पता बिज्ञ पाठको को चल ही गया होगा। यहाँ मैं इतना और कह देना चाहता हूँ कि यही वह जैनमन्दिर है जिसके इर्दगिर्द तिलकमञ्जरीकथा के अधिकांश और महत्त्वपूर्ण कथा-भाग के रहस्य का धीरे-धीरे उद्घाटन होता है। मलयसुन्दरी अपनी विरहवेदना की शिला को तिल-तिल करके यही काटती है। हरिवाहन और समरकेतु भी घूमफिर कर यही इकट्ठे होते है, और तिलकमञ्जरी की तो वह पहले से ही विहारभूमि है। इतना ही नही, बल्कि यही एक ऐसा सिद्धायतन है जिसकी प्रतिमा को इन सभी पात्रो

ने अपने-अपने श्रद्धासुमन समर्पित किए हैं। धनपाल ने इस विशाल सिद्धायतन के परिसर में बने हुए दूसरे मन्दिरों में अजितनाथ आदि अन्य जिनेन्द्रों की प्रतिमाओं का भी उल्लेख किया है, जो इस प्रकार हैं—

“उनमें कुछ तो पुष्पराग (पुखराज) नामक मणियों से बनी हुई थीं, जो सब ओर फैलते हुए अपने तेजोवलय से घिरी हुई जैसी सुशोभित होती थी। कुछ का निर्माण तो पद्मराग नामक अरुणाभ मणियों से हुआ था, पर वे स्थापित थी इन्द्रनीलनामक नीले रंग की मणियों से बने हुए सिंहासनो पर, इसीलिए वे श्याममेघों के बीच छिपे हुए अरुण सूर्य की शोभा को धारण करती रहती थी। ……कुछ मरकत नामक हरे रंग की मणियों से बनी हुई थी, इसीलिए उनके अगो के सौन्दर्य की छवि भी सदैव जलाप्लावित शंवाल की हरीतिमा के समान हरी ही बनी रहती थी, ……।”^{२०}

इन प्रतिमाओं की भी छवि और महिमा में इतना प्रबल आकर्षण है कि किसी भी काम के लिए कितनी ही जल्दी में कोई क्यों न हो, पर इन्हें उपेक्षित करके वह वहाँ से तेजी से निकल नहीं सकता। तभी तो हरिवाहन के आशुदर्शन की प्रबल उत्कण्ठा लेकर भी समरकेतु इन प्रतिमाओं को देखकर भक्तिभाव विभोर हुए बिना नहीं रह सका (“……रूपान्तरनिरीक्षणप्रवर्धमानाक्षेपतया मन्दीभूतहरिवाहनदिदृक्षारसः, क्षरदमन्दानन्दवाष्पवृष्टिर्ललाटघटिताञ्जलिपुटो गौरवाकृष्टेनेव सुदूरमवनमता मुहुर्मुहुरुत्तमाङ्गेन वन्दमानो……निर्जगाम” —तिलकमञ्जरी, पृ० २२६)।

पाठकों को याद होगा कि आगे चलकर मलयसुन्दरी की आत्मकथा के प्रसंग में हमको पञ्चशैल नामक द्वीप में रत्नकूट नामक पर्वत के पश्चिमी अंचल में समुद्र के तट पर बने हुए सिद्धायतन में स्थापित जैन-धर्म के चौबीसवें तीर्थङ्कर श्रीमहावीरस्वामी की प्रतिमा का भी परिचय प्राप्त होगा। यह प्रतिमा देवालयोपयोगिनी भारतीय वास्तुकला के अनुसार मन्दिर के भीतरी कक्ष में स्थापित थी। इसमें इतना तेज था कि वहाँ के जलते हुए दीपकों की आभा क्षीण रहती थी। हाथी, सिंह और धर्मचक्र के चित्रों से चित्रित चमचमाते हुए स्वर्णनिर्मित विशाल सिंहासन पर यह प्रतिष्ठित की गई थी, इसीलिए यह हाथियों और सिंहों के झुण्डों (चक्र) से भरे हुए सुमेरु (स्वर्ण) पर्वत पर प्रकाशमान भगवान् सूर्य के समान सुशोभित होती रही थी। हरिचन्दन और देववृक्ष (कल्पवृक्ष) के ताजे फूलों की मालाओं से इसका पूजन होता था, साथ ही कालागरु का सुगन्धित धूम भी अलग से इसे सुवासित करता रहता था। यह भी अति विशाल थी और हीरो से गढी गई थी, तथा ससाररूपी सागर में जन्ममरणरूपी भँवरों में फसे हुए प्राणियों को सहारा देने वाली थी।^{२१}

मैं समझता हूँ कि इस सिद्धायतन के तीन ओर बने देवाल्यों में भी अन्य अनेक जैनेन्द्रों की प्रतिमाएँ स्थापित रही होंगी। पर उन्हें न तो समरकेतु ने ही देखा था और न मलयसुन्दरी ने ही, इसीलिए धनपाल को समरकेतु और मलयसुन्दरी द्वारा कही जाने वाली आत्मकथाओं के प्रसंग में उन प्रतिमाओं के वर्णन करने का अवसर ही नहीं मिला है, और यह ठीक भी है।

धनपाल ने अष्टापदपर्वत (जिसे लोग कैलाश पर्वत कहा करते हैं) पर भी कुछ

जैनमन्दिरों की परिकल्पना की है। उनका लिखना है कि इन मन्दिरों का निर्माण प्रथम चक्रवर्ती सम्राट् भरत ने कराया है। राजकुमार हरिवाहन द्वारा उपहार के रूप में भेजे गए हार को देखकर अपने पूर्वजन्म के पति ज्वलनप्रभ की याद आ जाने से उसकी विरह-वेदना से अभिभूत तिलकमञ्जरी भी अपनी सहेली मलयसुन्दरी, जो स्वयं भी हरिवाहन द्वारा ही भेजी गई अँगूठी को देखकर अपने पूर्वजन्म के पति सुमाली की याद में बैचन हो उठी थी, के साथ घूमती-घामती इसी पवित्र क्षेत्र में पहुँची थी और इनके दर्शन उन दोनों ने ही बड़ी श्रद्धा के साथ किए थे। इन रत्नजटित मन्दिरों में जो जिन-प्रतिमाएँ स्थापित थी, वे सभी मणिखचित थी।^{२२}

इस प्रकार हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरी में जिनेन्द्रो (तीर्थङ्करो) के आयतनो (मन्दिरों) और प्रतिमाओं का बड़ा ही भव्य और हृदयावर्जक वर्णन किया गया है। इससे पाठक के चित्त पटल पर समय-समय पर जहाँ एक ओर धार्मिक वातावरण का पूरा-पूरा प्रभाव होता चलता है वही दूसरी ओर उस पार भारतीय वास्तुकला के कौशल का भी अङ्कन हुए बिना नहीं रहता।

नारी सौन्दर्य

तिलकमञ्जरी के परिशीलन से यह भी निष्कर्ष निकला है कि धनपाल ने कुलांगना और वारागना—दोनों ही प्रकार की नारियों—के सौन्दर्य का बोध कराया है। धनपाल की दृष्टि इनके अतिरिक्त समाज की उन नारियों की भी ओर गई है जो किसी राजा-महाराजा के महल में रहकर उसकी तथा रानी, महारानी, राजकुमार, राजकुमारी आदि की सेवा करके अपनी आजीविका चलाती है। मैं समझता हूँ कि तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी के महलों में रहने वाली चित्रलेखा, मृगाङ्गलेखा, बन्धुसुन्दरी, तरङ्ग-लेखा महिलाएँ इसी कोटि में आती हैं।

मर्वप्रथम अयोध्यानगरी के वर्णन के प्रसंग में धनपाल ने वहाँ की कुलवधुओं की रूपमाधुरी का जो विशद वर्णन किया है वह पर्याप्तरूप से उदात्त है। लगता है कि अयोध्या की पौरवनिताओं की शरीरसरचना विधाता ने अपने अवकाश के क्षणों में बड़े चाव से तथा नाप-तौल से की होगी, क्योंकि तभी तो वह उन्हें उभरे हुए उरोज, भरे हुए नितम्ब, पतली कमर, चंचल चितवन, कमान की तरह टेढ़ी भौंहे, लुभावना शरीर और शरारती यौवन से समलकृत अतएव युवजनमनोमोहक शारीरिक सुपमा दे पाया होगा।^{२३}

धनपालकृत उपर्युक्त नारी-सौन्दर्य के वर्णन को पढ़कर मुझे तो ऐसा लगता है कि उन्हें नारी के शारीरिक सौन्दर्य की पूरी-पूरी परख थी। वह इस बात को भी भलीभाँति जानते होंगे कि नारी के शरीर का कौन-सा अवयव किस मुद्राविशेष में आकर आकर्षक हो जाता है तथा सहृदयों को चमत्कृत करने लगता है। यही कारण है कि उनके नारी-विषयक सौन्दर्यबोध पर कोई विपरीत टीका-टिप्पणी नहीं की जा सकती है। वे जानते हैं कि सुन्दरियों के उदर पर पड़ी हुई तीन सलबटे बड़ी प्यारी लगती हैं, और जब वे कलाई में पहिने हुए सोने के कँगनो की मीठी-मीठी झङ्कार से झकृत अपनी बाँह को किसी कार्य-

विशेष से ऊपर उठाती है तो उस समय उभरते हुए और दिखाई देते हुए उनके उरोजो का आकर्षण काफी बढ़ जाता है।^{२४}

उनकी अवधारणा है कि नारियो का मुख कमल जैसा, मुस्कान चाँदनी जैसी, साँसे सुगन्धित, बातें रसीली, आँखे कटीली और रंग चम्पई होना चाहिए।^{२५} काचीनगरी की नारियो मे उन्होंने कुछ ऐसा ही सौन्दर्य पाया था। तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी के शोभा-सम्पन्न शरीरावयवो का उन्होंने जो वर्णन किया है वह तो निश्चय ही पाठको के हृदय मे एक सुखद स्पन्दन भर देता है। इनके चरित्र-चित्रण के प्रसंग से मैं अपने पाठको को इनके रूप की माधुरी का आस्वाद करा चुका हूँ। अतः यहाँ उसका पुनः निरूपण एक पिष्टपेषण मात्र समझकर ही नहीं कर रहा हूँ।

धनपाल ने वारागनाओ के भी सौन्दर्य की खूब हिमायत की है। वह लिखते हैं कि अयोध्या की वारागनाओ के सुन्दर पैरो के समान कमल, और चढाव-उतार वाली चिकनी जाँघो के सामने केले के खम्भे कुछ भी नहीं थे। उनका रंग गोरा था, मुखड़ा चाँद को भी मात देता रहता था, और शङ्कर की नेत्राग्नि से झुलसा हुआ कामदेव उनके शरीर-सौन्दर्यसिन्धु मे ही शान्ति पाता था। हाँ, इतना अवश्य है कि वारागनाओ का सौन्दर्य वासना को जन्म देता है जबकि कुलागनाओ का शालीनता को। मैं सप्रज्ञता हूँ कि धनपाल को भी इस भेद का ध्यान है, तभी तो उन्होंने कुलागनाओ के आचार-विचार को भारतीय समाज की सीमा से बाहर नहीं होने दिया है।^{२६}

धनपाल न केवल लौकिक नारी के ही सौन्दर्य के बोध मे पट्टे हैं, बल्कि वह तो अलौकिक नारी की भी रूपच्छवि का अङ्कन करने मे पूर्णरूप से कुशल है। उन्होंने सम्राट् मेघवाहन को वरदान देने के लिए प्रकट हुई लक्ष्मी देवी के व्यक्तित्व का जो परिचय दिया है उसे पढ़कर हृदय निश्चय ही श्रद्धा से पूर्ण हो जाता है। क्योंकि वह सौन्दर्य अलौकिक-शील एव शक्ति से सम्पन्न है इसीलिए पाठक के हृदय मे उसे भोगने की नहीं, बल्कि पूजने की इच्छा जागरित हो जाती है। उन्होंने लक्ष्मी जी के रूप की जो परिकल्पना की है वह सक्षेप मे इस प्रकार है—

“चन्द्रमा की किरणो के धवल सहस्रदलकमल पर वह विराजमान थी। शङ्ख के समान उनकी दूधिया देह की छठा चारो ओर फैल रही थी, उनके पैरो मे कमल की विशेषताएँ थी, सुन्दर सुडौल जाँघो पर उज्ज्वल एव दिव्य परिधान शोभा पा रहा था। उदर पर, शक्तियो की प्रतीक जैसी, तीन सलवटे पड़ रही थी। उभरे हुए उरोजो के ऊपर शङ्खाकार ग्रीवा मे मोतियो का हार शोभा पा रहा था। एक कान पर मन्दारवृक्ष की मञ्जरी महक रही थी। वह अपने बाए हाथ की कोमल अँगुलियो से अपने केशपाश को बारम्बार सम्हाल रही थी। उनका ललाट चन्द्रकला के समान था; होठ गुलाबी थे, आँखे चंचल थी और मुख से सुगन्धि आ रही थी।”^{२७}

लक्ष्मी देवी के इस उपर्युक्त सौन्दर्य वर्णन मे पवित्रता, पूजनीयता और स्वाभाविकता का जो मजुल समावेश पाया जाता है वह इस बात का प्रबल प्रमाण है कि धनपाल अलौकिक किवा दिव्य नारी-सौन्दर्य की वासनाहीन अभिव्यजना करने मे काफी

कुंशल थे। फलस्वरूप हम कह सकते हैं कि धनपाल को भिन्न-भिन्न स्तर की नारियों के सौन्दर्य का पूरा-पूरा बोध था।

नारी चेष्टाएँ

धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी में नारियों की सहज और स्वाभाविक चेष्टाओं का भी चित्रण किया है। उनकी यह चेष्टाएँ कहीं तो शृङ्गारपूर्वक अर्थपरक हैं, कहीं शालीनतापूर्वक त्यागपरक। एक ओर हमे जहाँ अपनी रूपच्छटा के माध्यम से धन के पीछे दीवानी रहने वाली वेश्याएँ मिलती हैं, तो दूसरी ओर अपने प्यार की रक्षा में तिल-तिल कट कर मर मिटने की साध रखने वाली मलयसुन्दरी जैसी कुलकुमारियाँ भी दीखती हैं। चेष्टाओं की तीव्रता की दृष्टि से वह स्थल काफी महत्त्वपूर्ण है जहाँ मलय-सुन्दरी प्रथमवार समुद्र के तट पर जिनेन्द्र स्वामी महावीर के मन्दिर में युवराज समरकेतु को देखती है। उस समय मलयसुन्दरी की मानस चेष्टाएँ बस देखते ही बनती हैं। उसके चेहरे की लाज भरी लालिमा, माथे का पसीना, धडकड़ा हुआ सीना और रोमांचित शरीर—इस बात की गवाही दे देते हैं कि मलयसुन्दरी के नन्हे-मुन्ने दिल में कामदेव ने घुसपैठ शुरू कर दी है। समुद्र के जल की शीतलता को प्रकट करने के वहाने मादक सीत्कार करना, उदीयमान भास्कर की अरुणिमा को कठोर वताने के वहाने अपने झीने दुपट्टे से मुँह को ढकना, सीढियों पर चढ़ने की थकावट के वहाने दीवाल का सहारा लेना, ललकती हुई और सकुचती हुई निगाह से समरकेतु को देखना आदि कुछ कामचेष्टाएँ उसकी ऐसी हैं जो निश्चय ही उसके दिल में उठती हुई सिहरन की ओर एक मूक इशारा कर ही जाती हैं।

इसी प्रकार अपने प्रेमी युवराज समरकेतु के वियोग से और अप्रिय वज्रायुध के सयोग की सम्भावना से पीड़ित मलयसुन्दरी जब कामदेवोद्यान में आत्महत्या के लिए अशोकवृक्ष की शाखा में फाँसी लगाकर लटक जाती है तब उसकी रक्षा में उसकी सहेली बन्धुसुन्दरी की भी त्वरापूर्ण चेष्टाएँ पढकर पाठक के हृदय की धडकने तेज हो जाती हैं—

“वह कभी तो अशोकवृक्ष पर चढ़कर फाँसी के फन्दे को काटने के लिए अपनी कमर कसती है और असफलता मिलने पर तेजी से डाली को नीचे की ओर खींचकर तोड़ना चाहती है; कभी पेड़ की चवूतरिया पर चढ़कर अपने हाथ फैलाकर फन्दे की गाँठ खोलना चाहती है, कभी फन्दा काटने के लिए तेजी से धारदार शस्त्रादि ढूँढने लगती है, कभी मलयसुन्दरी के गले को राहत पहुँचाने के लिए उसे उचकाने (ऊपर को उठाने) लगती है, कभी उसके सहारे के लिए नीचे पत्थरो का ढेर लगाने लगती है, और कभी निराश होकर फूट-फूटकर रोने लगती है।”^{२८}

कहना न होगा कि उसकी इन स्वाभाविक और करुण चेष्टाओं का पाठक के हृदयपटल पर गहरा प्रभाव पड़ता है। यहाँ तो ऐसा लगता है जैसे कि धनपाल ने यह प्रसंग बन्धुसुन्दरी के हृदय में प्रवेश करके ही लिखा हो।

इसी प्रकार जब प्रशान्तवैर नामक आश्रम में प्रवास के दिनों में मलयसुन्दरी

जहरीला फल खाकर दुबारा आत्महत्या करना चाहती है तब उसके साथ उसकी देखभाल के लिए नियुक्त की गई वृद्ध दासी तरगलेखा की भी कष्ट चेष्टाएँ काफी मार्मिक हैं।

वैताड्य पर्वत पर मलयसुन्दरी के आश्रम में जब तिलकमञ्जरी हरिवाहन से मुलाकात करती है तो उसकी शृंगारपरक एवं लाजभरी मौन चेष्टाएँ भी बहुत ही प्रभावशालिनी दीखती हैं। हरिवाहन को कटाक्षपूर्ण आँखों से देखना, मारे लाज के पानी-पानी हो जाना, फिर भी प्यार से पान खिलाना आदि उसके व्यवहारों को देख-देखकर पाठकों के हृदय का पुलकित होना स्वाभाविक है। जब वह हरिवाहन को अपने महल में लीवा ले जाती है और उसे अपनी सहेली मृगाङ्गलेखा की देख-रेख में महल में ही ठहरा लेती है तब तो वह थकावट का बहाना बनाकर अपने महल की सबसे ऊँची अटारी पर बनी हुई शयन-चित्रशाला में जाकर उस खिडकी में कमल के पत्ते बिछवा कर लेट जाती है जहाँ से यह छिपे तौर से हरिवाहन को देखती रह सके और इसी प्रकार कुछ तृप्ति का अनुभव कर सके।

भोजन के उपरान्त तोते के रूप में आए हुए, पर दिव्यवस्त्र के सस्पर्श से अपने असली रूप में परिवर्तित हुए गन्धर्वक के द्वारा लाए हुए पत्र में समरकेतु की हालत पढ़कर जब हरिवाहन मलयसुन्दरी और तिलकमञ्जरी से विदा लेकर अपनी छावनी लौट जाता है, तब भी उसके वियोग में तिलकमञ्जरी के सारे क्रियाकलाप बहुत ही भावना-पूर्ण होते हैं। वह उन सभी स्थानों को बड़े प्यार से देखती है जहाँ हरिवाहन जरा भी रुके हैं। उन्हीं की याद में वह वीणा का अभ्यास करती है, उनके चित्र बनाती है, नृत्यादि का आयोजन करती है, और बारम्बार गन्धर्वक से अयोध्या में हुई बातचीत के विषय में पूछा करती है। उसकी यह सभी चेष्टाएँ उसके हृदय-सागर की गहराइयों में उठती हुई प्रेमतरंगों की प्रतीक हैं।

तिलकमञ्जरी के महल में कुछ नारियाँ सगीत के अभ्यास में मग्न रहा करती थी, कुछ कविगोष्ठी का आनन्द लिया करती थी, कुछ चौसर के खेल में मस्त रहती थी, कुछ याचकों की माँगों को पूरा करने में लगी रहती थी, और कुछ अन्य युवतियाँ ऐसी भी होती थी जो तिलकमञ्जरी से मिलने के लिए यो ही सुबह से वहाँ आ पहुँचती थी। लेकिन हरिवाहन के स्वागत की तैयारी में ये सभी जुट जाती हैं। उनमें कोई तो फूल-मालाएँ तैयार करने लगती हैं, कोई महल की सफाई-पुताई और रँगाई में लग जाती है, कोई मणिजटित फर्श पर कमलपुष्प बिछाने लगती है तो कोई वन्दनमालाएँ सजाने लगती है, कोई मागलिक ऐपन की रचना करने लगती है तो कोई अग्लेप तैयार करने लगती है, कोई चन्दन की भस्म से शीशे साफ करने लगती है तो कोई मादक पेय तैयार करने लगती है, कोई स्नानसरसी में सुगन्धित पानी भरने लगती है तो कोई कामदेव का भोग लगाने चल पड़ती है। इस प्रकार उन नारियों की इन त्वरापूर्ण चेष्टाओं को धनपाल ने बड़े ही कौशल के साथ अभिव्यक्त किया है। इस स्थल पर उनकी प्रत्यक्षात्मिका शैली, बस, देखते ही बनती है।^{२६}

हम यहाँ चक्रवर्ती सम्राट् मेघवाहन के राजकुमार हरिवाहन के जन्म की खुशी पर रीति-रिवाज में कुशल वृद्ध महिलाओं के निर्देशन में वहाँ की नारियों के—'चन्दन से

प्रसूतिका गृह के आँगन को लीपना, वहाँ जगह-जगह पर रत्नों के चूर्ण से स्वस्तिक के चिह्नो को बनाना, दरवाजो पर आम के कोमल पत्तों से वन्दनवार को सजाना, कक्ष के भीतरी भाग में खिले हुए कमलपुष्पों को बिछाना, सब ओर शान्तिदायक अभिमन्त्रित जल को छिड़कना, सद्योजातशिशु के कल्याण के लिए पृष्ठी देवी आदि षोडश-मातृकाओं को आहूत और स्थापित करना, प्रसूतिका की शय्या को अभिमन्त्रित करना आदि— कार्यकलापों को भी नजर-अन्दाज नहीं कर सकते हैं। क्योंकि ये भी अपने आप में काफी एव रोचक वन पडे हैं।^{३०}

इनके अतिरिक्त काची और रगशाला नामक नगरियों की नारियों की भी चेष्टाएँ उपेक्षणीय नहीं हैं। इन्हें पढ़कर हृदय में नारियों के स्वाभाविक कार्यकलापों की पूरी-पूरी जानकारी हो जाती है। वास्तव में यह धनपाल की अनोखी विशेषता है कि वह पहले तो पात्र की मनोभूमि एव कर्मभूमि का गम्भीर विश्लेषण कर लेते हैं और फिर तदनुकूल ही उसके कार्यकलापों की परिकल्पना को जन्म देते हैं, ताकि पढ़ने वालों की चित्तभूमि पर एक लहलहाता हुआ विश्वासरूपी अंकुर उत्पन्न हो सके।

नौ-यात्रा

धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी में नौ-यात्रा का बहुत सजीव वर्णन किया है। सिंहलद्वीप के युवराज समरकेतु दुष्ट सामन्तों के दमन के लिए अपनी नौ-सेना लेकर समुद्रीय विजय-यात्रा पर निकले हैं। उनकी नौका का नाविक तारक है, जो नौ-संचालन में अद्वितीय है, और इसीलिए जो सभी मल्लाहों का सरदार बनाया गया है।

अठारह पृष्ठों के इस प्रसंग के स्वाध्याय से जहाँ समरकेतु की वीरता का पता चलता है वहाँ यह बात भी साफ जाहिर हो जाती है कि धनपाल को नौ-यात्रा की अच्छी-खासी जानकारी थी। समुद्र की उछलती हुई लहरों की छाती पर नाव द्वारा लम्बी सफर करने के लिए जो भी सुरक्षात्मक पूर्व-प्रयत्न किए जाने चाहिएँ, उन सबका ज्ञान धनपाल को है। तारक के माध्यम से उन्होंने यह स्पष्ट कर दिया है कि नौ-यात्रा की नाव सभी प्रकार से मजबूत होनी चाहिए, उसमें कहीं भी किसी भी प्रकार की कोई भी कमजोरी नहीं रहनी चाहिए, उसकी सहायता के लिए छोटी-छोटी दूसरी नौकाएँ भी यदि साथ में हो तो और भी अच्छा रहता है। खाद्य सामग्री, पेयजल, सूखा ईंधन, गर्म कपडे, औषधि आदि परमावश्यक एव परमोपयोगी वस्तुएँ भी पर्याप्त मात्रा में अपने साथ ले लेनी चाहिएँ, क्योंकि क्या पता टापू कब मिले? मिलने पर भी वहाँ ये वस्तुएँ मिले या न मिले? यदि मिले तो वहाँ से भी इन्हें फिर पर्याप्त मात्रा में संचित कर लेना चाहिए। जल में रहने वाले हिंसक जन्तुओं से मुकाबिला करने के लिए अस्त्र-शस्त्रों का भी होना जरूरी है। धार्मिक दृष्टिकोण रखने वाले समुद्रयात्री को चाहिए कि वह समुद्र और नाव को प्रणाम करके ही यात्रा शुरू करे, ऐसा करने से उसे आत्मबल और आत्मविश्वास मिलता है।

पर्वतक नामक किरातराज को रात में छाया-मार लड़ाई में परास्त करके लौटते समय रास्ते में सेनापति ने युवराज के पास अत्रि नामक भटपुत्र के द्वारा जो प्रस्ताव भेजा

है उससे धनपाल की यह धारणा भी प्रकट हो जाती है कि जब मरजाह बक गया हो, उसे नींद आने लगी हो, हवा भी विपरीत चल पड़ी हो और पाने-पीने की सामग्री भी कम हो तो अवश्य ही किसी न किसी अतिसमीपवर्ती टापू पर विश्राय के लिए रुक जाना चाहिए; ताकि वहाँ अपनी आवश्यकताओं की पूर्ति की जा सके।

समरकेतु की इच्छा और आज्ञा से रात में नौगा द्वारा गीतध्वनि का अनुसरण करते हुए तारक ने अपने अन्य साथी मल्लाहों को नौ-संभालन के जो तकेल दिए हैं, उन एक नौ-यात्री के लिए बड़े काम के हैं। रात में मगरो, घटियानों, माँपो आदि में बचे रहने के लिए नौ-यात्री को चाहिए कि वह मशालों को जला न; और जहाँ तक बने उन हिंसक जलजन्तुओं से नाव को दूर ही रखे। अगर कोई मगर आक्रमण करने की तैयारी में ही हो तो उसके सामने खीलता हुआ तेल पानी में फेंकना चाहिए; ताकि उनका होसला पस्त हो जाए। तैरते हुए बड़े-बड़े कछुवों से भी नाव को दूर रगाना चाहिए, क्योंकि इनकी पीठ पर आई नाव कही की कही पहुँच सकती है। तिमिगिल नामक दीर्घ-काय मछली से तो बहुत ही सावधान रहना चाहिए; क्योंकि इसका गुस्सा बड़ा खतरनाक होता है। इसलिए इससे बचने के लिए शान्त रहकर अपनी मत्ता का भी आश्रय नहीं होने देना चाहिए। नाव को भयङ्कर भँवरों की चपेट में दूर रगाना जरूरी है। यदि हवा का तूफान चल पड़े तो नाव के ऊपर तने हुए कपड़े का चट-पट उतार लेना चाहिए और अगर डाल देना चाहिए। फिर जब तूफान की तेजी खत्म हो जाए तभी आगे बढ़ना चाहिए। यदि हवा के छोटे-मोटे ही झँकोरे हो तो तुरन्त पाल की रम्मियों की देरभाल कर लेना ही काफी है, जिससे कि पाल हवा में उखड़ न सके। साथ ही नाव की भी देर-भाल करते रहना चाहिए। यदि कहीं किसी छेद में नाव में पानी भरने लगे तो फौरन उसमें ऊन से मिला मोम भर देना चाहिए ताकि छेद बन्द हो जाए। रात में दिशा ज्ञान के लिए सप्तर्षिमण्डल पर भी नजर रखना जरूरी होता है।³¹

धनपाल ने उस समय का भी बहुत स्वाभाविक और रोचक वर्णन किया है जबकि समरकेतु की नौ-सेना रत्नकूट नामक पर्वत की तराई में डेरा डालने के लिए समुद्र के किनारे लगती है। उस समय सभी को जल्दी मचती है। इसीलिए धक्कम-धक्का भी खूब होता है। जल्दबाजी में कोई समुद्र के पानी में ही गिर पड़ता है, कोई लड्डूओं को समुद्र के खारे पानी से सुरक्षित नहीं रख पाता है, किसी की मोटी गुदबी को समुद्र में गिरते ही तिमिगिल मछली निगल जाती है, कोई नाव से किनारे पर आने के लिए वही से छलाँग भर लेता है, इससे उसके पैरों में चोट आ जाती है; कोई घाट छोड़कर कुघाट उतरते हैं, उनको ग्राह से पकड़े जाने का डर रहता है, किसी-किसी का तो पैर ही कछुवे ने पकड़ रखा है और जब तक उसके मर्मस्थान पर चोट नहीं पहुँचाई जाती तब तक वह छोड़ता ही नहीं है, कोई-कोई विशालकाय और चुपचाप बैठे हुए समुद्रीय मेढक को पाषाणशिला समझकर उसी पर बैठ जाता है, पर वह मेढक एकदम उछल पड़ता है और उसे गहरे पानी में गिरा देता है।³²

इस प्रकार हम देखते हैं कि महाकवि धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा में नौ-यात्रा के सभी पहलुओं पर बहुत ही अच्छे ढंग से विचार कर लिया है। लगता है कि

उन्हे समुद्रीय यात्रा का अनुभव रहा होगा। इसीलिए वह उसकी रमणीयता एवं भयङ्करता—दोनों से ही—भलीभाँति परिचित मालूम पड़ते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि उनका यह नौ-यात्रा का विवरण सभी को सहज और हृदयावर्जक प्रतीत होगा।

युद्ध वर्णन

यद्यपि तिलकमञ्जरी एक रोमांटिक उपन्यास है, किन्तु धनपाल ने इसमें रोमानी वातावरण को अत्यधिक सङ्घर्ष एवं सवेदना से परिपूर्ण बनाने के लिए युद्ध की भी मर्जना की है। सर्वप्रथम हमको सम्राट् मेघवाहन और यक्ष के सवाद से पता चलता है कि मेघवाहन ने अपने साम्राज्य विस्तार के दिनों में सैकड़ों युद्ध किए हैं और उनमें उन्हें अद्वितीय सफलता मिली है। परन्तु उनके इन युद्धों का धनपाल ने कोई भी विवरण नहीं दिया है। जहाँ तक युद्ध के याथातथ्य विवरण की जिज्ञासा है उसके लिए तो तिलक-मञ्जरी के केवल दो ही स्थल प्रस्तुत किए जा सकते हैं—उनमें एक तो है वज्रायुध के साथ कांचीनरेश कुसुमशेखर का युद्ध एवं समरकेतु का निशायुद्ध, और दूसरा है अपने राज्य के दुष्ट सामन्तों का दमन करने के लिए समरकेतु की समुद्रीय युद्ध-यात्रा का वर्णन।

पाठकों को विदित है कि मेघवाहन की आज्ञा से उनका प्रधान सेनापति वज्रायुध दक्षिणापथ के राजाओं को पराजित करता हुआ काचीनरेश पर घावा बोल देता है। वहाँ लगातार कई दिनों तक घमासान युद्ध होता है। उसमें योद्धाओं का विपक्षीय योद्धाओं को चुनौती देना, सिंहनाद करना, नुकीले पत्थरों को पूरी ताकत से फँक-फँक कर शत्रुओं को घायल करना, पैदल सैनिकों को तितर-दितर करने के लिए उन पर यन्त्रों द्वारा खोलता हुआ तेल फँकना, सुरक्षा के लिए खाइयाँ खोदना, जलती हुई घास को हाथियों के हींदों पर फँकना और फिर हींदों में आग लग जाने से महावतो का कूद-कूद कर भागना, आग उगलने वाले वाणों की वर्षा करना और कुल्हाड़ी से फाटकों को तोड़ना आदि बहुत ही सशक्त शब्दों में वर्णित किया गया है।^{३३} इतना ही नहीं, जब समरकेतु अचानक ही रात के दूसरे पहर में वज्रायुध की सेना पर अपनी सेना लेकर टूट पड़ता है, तब तो युद्ध की भयङ्करता अपनी सीमा का अतिक्रमण करने लगती है। धनपाल ने इस युद्ध-प्रसंग का वर्णन इतना सजीव और इतना यथार्थ किया है कि लगता है कि वह उस समय समरकेतु के साथ ही रहे हों, जैसे कि शिवाजी के साथ भूषण रहा करते थे। उन्होंने इस प्रसंग में लिखा तो बहुत कुछ है पर यहाँ हम उसके कुछ सक्षिप्त नमूने ही दे सकेंगे, जो इस प्रकार हैं—

“अथ निशीथानुभावभासुरेण विपममुन्मीलता निमीलता च दीपिकानिवहेन पिशुनितम्, अमञ्जुगुञ्जत्काहलम्, आकर्ण्यमानतारपरुषह्यह्येपारवम्, इतस्ततः श्रूयमाणगम्भीरगजर्गजितम्, आवेगतजिताश्वैर्वारवारमश्ववारैरावेद्यमानागमनम्, अग्रस्कन्धताडितोद्धुरसमरढक्कम्, अढीकत चक्षुष पथि प्रतिपन्थिवलम्। अविरलनिर-स्तशरनिकरशीकरासारडामर च तद् दुर्वारभसम्, उद्दामकलकलव्याप्तसकलदिङ्मुखम्,

अभिमुखप्रधावितेन जलदागमक्षुभितम् धमरापगापूरजलमिव लयणजगधिना प्रव्यग्न-
तास्मद्वलेन ।”^{३५}

प्रस्तुत उद्धरण में समरकेतु और वज्रायुध की सेनाओं की मुठभेड़ का वर्णन किया गया है। समरकेतु की सेना मणाली की रोशनी में आगे बढ़ती चली जा रही थी। बड़ी-बड़ी भेरियो की भयङ्कर गटगटाहट, घोड़ों को रोशनी में हिनहिनाहट और हाथियों की भीषण चिंघाड़ से वह सेना बहुत ही गतरनाक लगने लगी थी। बाणों की निरन्तर बौछार करती हुई और हो-हल्ला मचाती हुई समरकेतु की सेना के पैरों को रोक पाना कोई हँसी का खेल नहीं था। लेकिन फिर भी वज्रायुध की सेना ने उगमे टीक धरने की टक्कर ली जैसे कि गंगा की प्रबल धारा से समुद्र टक्कर लिया करना है।

इसके बाद उन दोनों सेनाओं में जो धमामान युद्ध हुआ उमता जाँगे देगे जैसा वर्णन करते हुए धनपाल लिखते हैं—

“वे दोनों सेनाएँ एक दूसरे के सहार के लिए कमर कसे हुए थी, उन गटाई की देखने वाले प्राणी काँप उठे थे, ऐसा लगता था जैसे कि दो समुद्रों में टक्कर हो रही हो। पैदल सैनिक वादलों के समान रुधिर की वर्षा कर रहे थे; टाकिनी, शाकिनी आदि पिशाचियाँ बहुत खुश हो रही थी और रुधिर पान करने के लिए प्याले के ध्यान पर राजाओं की खोपडियाँ खोज रही थी, वीर रस में सराबोर हुए राजा लोग अन्धा-बुद्ध युद्ध कर रहे थे मरे हुए योद्धाओं की चर्ची पी-पीकर शृगानियाँ गूब मन्न हो रही थी; भाले उल्काओं के समान चमक रहे थे, गदाओं की चोट वज्र जैसी पड़ रही थी, तीक्ष्ण चक्र प्रलयकालीन सूर्य के समान घूम रहे थे, बछिया बिजली की तरह चमक जाती थी,। उस समय हाथियों की चिंघाड़, घोड़ों की हिनहिनाहट, रथों की चरमराहट, धनुषों की टङ्कार, टूटती हुई पताकाओं की चरपराहट, छूटते हुए बाणों की सनसनाहट, और नगाडों की गडगडाहट से साग ब्रह्माण्ड चिरवाने का लगा था, अट्टहास सा करने लगा था और विदीर्ण सा होने लगा था ।”^{३६}

समरकेतु और वज्रायुध का जो परस्पर वाण-युद्ध हुआ है उसका वर्णन करने में धनपाल ने यद्यपि आलङ्कारिता का सहारा लिया है, क्योंकि वाणों की मछलियों, राहगीरों, देवताओं, अश्वों आदि से श्लेष के माध्यम से उपमाएँ दी गई हैं, फलरवत्प वीररस की अनुभूति में थोड़ा व्यवधान भी होने लगा है, किन्तु फिर भी उनका यह अनुच्छेद उपेक्षणीय नहीं कहा जा सकता। लेकिन जिस समय समरकेतु वज्रायुध को चुनौती देकर अपने प्रखर-शरों की अनवरत वृष्टि करने पर उतारू हो गया है उस समय के सनसनाते हुए उसके वाणों का वर्णन करने में तो धनपाल ने सचमुच कमाल ही कर दिखाया है। उदाहरण प्रस्तुत है—

“...तदेतर्हि कृत्वा मन सविशेषावधान प्रहर सर्वात्मना, विधेहि च स्वशक्त्या महात्मन् आत्मनो रक्षाम् । एष मुच्यसे ... समक्ष ... सामन्तलोकस्य मर्त्यलोका-
वाससौख्येन, इति व्याहरन्नेव वेगाकृष्टचापयष्टिरूपातजलधर इव जलधारासारम्, ...
...स्तूयमानमिव सुभटशस्त्रपातरणितेन, प्रणम्यमानमिव भूमिनिक्षिप्तमूर्धभि कवन्धैः,
अर्च्यमानमिव निपतदातपत्रकुसुमै स्थन्दनै क्षिप्यमाणलाजमिव मुक्तासृग्वृष्टिभि प्रहार-

व्रणै , ...मूकं मांसभेदे, मन्दं मेदसि, मुखरंमस्थिषु, मन्थर स्नायुग्रन्थिष्वसख्यमसृजन्मार्गण-
व्रातम् । अतिवेगव्यापृतोऽस्य तत्र क्षणे प्रोत इव तूणीमुखेषु, लिखित इव मौर्व्याम्, उत्कीर्ण
इव पुङ्खेषु, अवतसित इव श्रवणान्ते तुल्यकालमलक्ष्यत वामेतर पाणि ।”^{३६}

मैं समझता हूँ कि धनपाल को इस बात की भी अच्छी-खासी जानकारी है कि युद्ध-आरम्भ करने के पूर्व आक्रान्तपक्ष को क्या कैसी तैयारी कर लेनी चाहिए। क्योंकि उन्होंने वज्रायुध से आक्रान्त होने पर कुसुमशेखर द्वारा युद्ध की तैयारी का बहुत ही अच्छा, उपयोगी और स्वाभाविक वर्णन किया है। वह लिखते हैं कि—“उस समय कुसुमशेखर ने (खाने-पीने की) सभी आवश्यक सामग्री को इकट्ठा कर लिया था (ताकि युद्ध के दिनों में अकाल न पड़ सके), राजधानी की चारदीवारी और खाई को ठीक करा लिया था (ताकि शत्रु घुस न सके), पास के गाँवों को खाली कराकर उन्हें तहस-नहस करा दिया था (ताकि दुश्मन वहाँ डेरा न जमा सके), शहर के बाहर के तालाबों को नष्ट करा दिया था (ताकि शत्रुओं को पानी की सुविधा न मिल सके), ...शहर के सभी पुराने कुओं और बापियों की सफाई करा ली थी (ताकि अपने पक्ष के लोगों को पानी की कमी नहीं पड़े), सभी निर्बल व्यक्तियों को बाहर किसी सुरक्षित स्थान पर पहुँचा दिया गया था (ताकि वे पराजय के क्षणों में दुश्मनों का शिकार न बन सकें), ... अपरिचित व्यक्तियों का आना-जाना रोक दिया गया था (ताकि कोई गुप्त भेद शत्रु तक न पहुँच सके), राजमार्गों पर अतिविश्वसनीय एवं सतर्क सैनिकों को गस्त देने के लिए नियुक्त कर दिया गया था (ताकि अपने पक्ष के लोगों में सुरक्षा की भावना बनी रहे), खाई के पीछे जगह-जगह पर पत्थरों के छोटे-छोटे टुकड़ों, जिन्हें हाथ से फेंका जा सके, का ढेर लगवा दिया गया था (ताकि उनकी मार से आगे बढ़ते हुए दुश्मनों को दूर से ही लौटने को मजबूर किया जा सके), अश्वारोही सैनिकों द्वारा देखभाल कराई जाने लगी थी, खाई के ऊपर जगह-जगह पर यन्त्रचालित अस्त्रों को रखवा लिया गया था (ताकि शत्रुओं पर दूर से ही प्रहार किया जा सके), और सहायता के लिए मित्र राजाओं के पास प्रतिदिन प्रधान सन्देशवाहक भेजे जा रहे थे।”^{३७}

इसमें कोई सन्देह नहीं है कि धनपाल ने उपर्युक्त स्थल पर सामरिक-सुरक्षा की दृष्टि से अतिमूल्यवान् सकेत दिए हैं, जो आज के भी युग में उपेक्षित नहीं किए जा सकते।

इस प्रसंग के अतिरिक्त समरकेतु की नौ-समर यात्रा के दौरान में भी सुवेलगिरि के आस-पास द्वीपों में रहने वाले सामन्तों के साथ समरकेतु के युद्ध की चर्चा की गई है। किन्तु वह प्रत्यक्षवर्णनात्मक न होकर सूचनात्मक ही है।^{३८} अतः वर्णन की दृष्टि से वह महत्त्वहीन है। इसी प्रकार पत्रलेखा के साथ चित्रलेखा की बातचीत के सिलसिले में वैताढ्यगिरि स्थित वैजयन्तीनगर पर जितशत्रु द्वारा किए गए अचानक और भयानक निशा-आक्रमण का और युद्ध का पता लगता है।^{३९} पर है वह भी सूचनात्मक ही। अतः युद्ध-वर्णन की दृष्टि से धनपाल का कौशल केवल वज्रायुध और कुसुमशेखर, एवं वज्रायुध और समरकेतु के युद्ध वर्णन में ही सिमिट कर रह गया है, जो मैं समझता हूँ कि ठीक भी है। क्योंकि यदि सभी प्रसंगों में युद्ध का साङ्गोपाङ्ग वर्णन किया जाता तो

तिलकमञ्जरीकथा 'प्रेम-कथा' न बनकर निश्चय ही एक अच्छी-खासी धनचाही 'शीर्य-कथा' बन जाती ।

सन्दर्भ

१. टिप्पणी—शोध-प्रबन्ध के कलेवर की अनावश्यक वृद्धि के विचार में इन सभी साहित्यकारों के वस्तु वर्णनों को उनकी कृतियों से उद्धृत नहीं किया गया है । जिज्ञासु जन यदि चाहे तो, उनकी कृतियों को देख सकते हैं । —लेखक

१. तिलकमञ्जरी, पृ० ७-८

२. धृतोद्धुरप्राकारपरिवेपैरभ्रङ्गप्रतोलिभिरुत्तुङ्गमकरतोरणावनद्धहरितवन्दनमालै-
दौलाविभूषिताङ्गनवेदिभिरश्रान्तकालागुरुधूपधूमाश्लेषभयपलायमानदन्तवलभिका-
भित्तिचित्रानिव विचित्रमयूखजालकमुचो माणिक्यजालकान् कलयद्भिरद्भुताकारै-
रनेकभूमिकाभ्राजिष्णुभि सोर्धै प्रवर्तिताविरतचन्द्रोदया..... । —वही, पृ० ८

३. वही, पृ० १२

४. वही, पृ० ६

५. वही, पृ० २५६-२६०

६. सक्रान्तकान्तवनितानवकुकुमार्द्र पादारविन्दपदमण्डललाञ्छितासु ।

हर्म्यग्रभूमिपु सुधाधवलासु यस्या व्यर्थीभवन्ति विकचाम्बुरुहोपहारा ॥

—तिलकमञ्जरी, बोट्टाद—सौराष्ट्र प्रकाशन, भाग ३, पृ० १७५

७. तिलकमञ्जरी, नि० सा० प्र०, पृ० १८२

८. वही, पृ० ३६ तथा ४०

९. वही, पृ० १५४-१५५

१०. वही, पृ० २१४-२१५

११. वही, पृ० २१५

१२. वही, पृ० ४०७-४०८

१३. वही, पृ० २४८ तथा ३६२-३६३

१४. वही, पृ० २७६-२६२

१५. वही, पृ० ४०

१६. वही, पृ० ४०५-४०६

१७. वही, पृ० ३६

१८. वही, पृ० २१६-२१७

१९. शुष्कशिखरिणि कल्पशाखीव, निधिरधनग्राम इव, कमलखण्ड इव मारवेऽवनि ।

भवभीमारण्य इह, वीक्षितोऽसि मुनिनाथ । कथमपि ॥

—वही, पृ० २१८

२०. वही, पृ० २२६

२१. वही, पृ० २७५

२२. वही, पृ० ४०५-४०६

२३. "अस्ति...कुचकुन्मयोरपि कदर्यमानाभिर्वृद्धया, मणिभूषणानामपि खिद्यमानाभि-
मृत्तरतया, ...अलसाभिनिर्मवभारवहने, तुच्छाभिरुदरे, तरलाभिश्चक्षुषि, कुटिला-
भिर्भ्रुवोः, अतृप्ताभिरङ्गशोभायाम्, उदनाभिस्तारुण्ये.....अलंकृता वधूमि.....
अयोध्या...नगरी ।" —तिलकमञ्जरी, पृ० ६

२४. वही, पृ० ११५

२५. वही, पृ० २६०-२६१

२६. वही, पृ० ६

२७. वही, पृ० ५४

२८. वही, पृ० ३०७-३०८

२९. वही, पृ० ३७२-३७३

३०. वही, पृ० ७७

३१. वही, पृ० १३० से १४७

३२. वही, पृ० १३६-१४०

३३. वही, पृ० ८३

३४. वही, पृ० ८६-८७

३५. वही, पृ० ८७

३६. वही, पृ० ९०

३७. वही, पृ० ८२

३८. वही, पृ० १३०-१४७

३९. वही, पृ० ३४२

तिलकमञ्जरीकथा में चित्रित विविध वातावरण

सामाजिक वातावरण का प्रतिबिम्ब

धनपाल की 'तिलकमञ्जरीकथा' के स्वाध्याय में मुझे इस प्रश्न का भी समाधान मिला है कि ईसा की दशम शताब्दी के उत्तरार्द्ध और ग्यारहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में भारतीय समाज की स्थिति क्या और कैसी रही होगी। क्योंकि धनपाल एक मवेदनशील कवि थे। समाज का प्रतिबिम्ब उनके निर्मल मनोदर्पण पर पूरी तौर से प्रतिफलित हो चुका था। अतः उनकी लेखनी से वही लिखा गया है जिसका कि उन्होंने समाज में साक्षात्कार किया था। हाँ, लिखने की शैली अलवत्ता उनकी अपनी ही है। तो अब लीजिए, मैं अपने शब्दों में उनकी 'तिलकमञ्जरीकथा' के आधार पर तत्कालीन समाज की समीक्षा प्रस्तुत कर रहा हूँ।

यद्यपि वह समाज राजतन्त्रात्मक था और सारे भारतवर्ष में राजाओं और महाराजाओं का ही शासन चलता था, लेकिन फिर भी वह था बहुत खुण्हाल। प्रजा अपने राजा से असन्तुष्ट नहीं रहती थी, राजा भी अपनी प्रजा की भलाई का सदैव ध्यान रखते थे। मेघवाहन, कुसुमशेखर, चन्द्रकेतु आदि नरेशों की शासन-पद्धति का वर्णन इम तथ्य का ज्वलन्त प्रमाण है।

उस समय के भी समाज में ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य और शूद्र नाम से चार जातियों के निर्देश मिलते हैं। ये जातियाँ अपने-अपने जातीय कार्यों के करने में ही गौरव का अनुभव करती थी। इस जातिप्रथा की कठोरता के कारण ही विवाह के लिए वर-कन्या का सजातीय होना आवश्यक था। इसीलिए अन्तर्जातीय विवाहों को लज्जाजनक समझा जाता था। तभी तो तारक को, जो कि एक वैश्य का पुत्र था, शूद्र जाति की कन्या के साथ प्रेमविवाह कर लेने के कारण अपनी वैश्य जाति को छोड़ना पड़ गया था।^१ जातियों में कार्यसाध्य नहीं पाया जाता था। क्षत्रिय दान देना जानते थे, लेना नहीं, इसकी उम्मीद तो ब्राह्मण से ही की जाती थी। इसीलिए तो ज्वलनप्रभ ने मेघवाहन को मुक्ताहार स्वीकार कर लेने के लिए बड़ी लम्बी-चौड़ी भूमिका बाँधी थी और काफी मिन्नत भी की थी।^२ मेघवाहन द्वारा विद्याधरमुनि के भव्य स्वागत को तथा उनके मन्त्र

प्रयोग को, प्रशान्तवैर नामक आश्रम के कुलपति की गन्धर्वदत्ता और मलयसुन्दरी के प्रति वात्सल्य भावना को, कांचीनगरी मे आए हुए महात्मा के साथ गन्धर्वदत्ता के वार्तालाप को, तथा तिलकमञ्जरी और मलयसुन्दरी के अतीत के पतियो एव वर्तमान के प्रेमियों के विषय मे विस्तृत जानकारी देते हुए विद्याधर मुनि के ही सान्त्वना वचनो को पढ़कर यह तथ्य भलीभाँति उभर कर सामने आ जाता है कि उस समय का समाज ऋषियो, मुनियो और साधु-महात्माओ पर श्रद्धा एव विश्वास करता था। क्योंकि थे भी वे लोग सच्चे और सिद्ध तपस्वी। उनमे न तो पाखण्ड था और न छल-प्रपञ्च ही। वे शरणागत एव जिज्ञासु व्यक्तियो की ईमानदारी से पूरी-पूरी सहायता किया करते थे। इसीलिए तो जरूरत पडने पर उस समय के राजा-महाराजा भी इन महात्माओ के सहारे इनके आश्रमो मे अपनी सन्तान को सर्वथा सुरक्षित समझकर भेज दिया करते थे। मलयसुन्दरी इस तथ्य का ज्वलन्त प्रमाण है।³

लोग वृद्धो और ब्राह्मणो का आदर करते थे। उनकी शुभकामनाओ का मूल्य समझते थे। सम्राट् मेघवाहन अपनी राजधानी के वृद्ध पुरुषो से बडी शालीनता के साथ बात किया करते थे।⁴ ब्राह्मणो की माँगो को पूरा करने का वह काफी ध्यान रखते थे। राजकुमार हरिवाहन⁵ और युवराज समरकेतु⁶ भी ब्राह्मणो के प्रति श्रद्धा रखते है। वह समाज विधि के विधान पर भी खूब विश्वास रखता था। कुमार कमलगुप्त ने तो इसकी तुलना निरकुश और बलवान् सर्प से की है।⁷ विद्वान् अपनी प्रज्ञारूपिणी जजीर से इसे बाँधने की चाहे जितनी कोशिश करे पर सब वेकार जाती है।

भौतिक सुख समृद्धि की दृष्टि से वह समाज अच्छा ही कहा जाएगा। लोगो के पास धन-दौलत की कमी नही थी। अयोध्या और कांचीनगरियो का वैभव इन्द्रपुरी को भी मात देता था। हीरा, मोती, जवाहरात आदि की कमी नही थी। यदि कहा जाए कि घी-दूध की नदियाँ बहती थी, तो भी कोई अत्युक्ति नही होगी।⁸ अयोध्या और काची के भवनो तथा जैन-मन्दिरों और जैन देव-प्रतिमाओ की बनावट को देखकर वास्तुकला और स्थापत्यकला की उत्तम प्रगति का अनुमान सहज ही लगाया जा सकता है। चित्रकला-कौशल भी अपनी उन्नति कर रहा था। उन दिनों का चित्रकार चित्र मे रंग की योजना, भावनाओ की अभिव्यक्ति, शरीर की सुगठित सरचना, वातावरण की पृष्ठभूमि, आकर्षण की भिन्न-भिन्न विधाओ आदि का पूरा-पूरा ध्यान रखता था। गन्धर्वक द्वारा बनाया गया तिलकमञ्जरी का चित्र और उस पर राजकुमार हरिवाहन की समीक्षा, मैं तो समझता हूँ कि, सभी को दर्शनीय और माननीय होगी।⁹

काव्य-कला के विकास के लिए कविगोष्ठियो के आयोजन भी हुआ करते थे, जिनमे गूढ प्रहेलिकाओ, चित्रगत या प्रश्नोत्तरगर्भित या बिन्दु मात्रा अक्षर आदि से रहित कविताओ को सुनाने और समझने की प्रतियोगिताएँ हुआ करती थी।¹⁰ फलस्वरूप उस समाज में काव्य-कला प्रौढ थी, किन्तु वह उस अन्तिम सीढी पर भी पहुँच रही थी जहाँ से आगे चलकर उसे फिसलकर चकनाचूर हो जाना था। सगीतकला के प्रति भी लोगो मे काफी सवेदना थी। युवराज समरकेतु का मन तो सगीत की ध्वनितरंगो पर ऐसा नाच उठा था कि वह अँधेरी रात और गरजते हुए सागर की भी परवाह किए बगैर

तारक के साथ चल पडा था ।^{११} वीणा और वेणु वादन मे स्त्रियाँ ही नहीं, बल्कि पुण्य भी निपुण थे । हरिवाहन के सम्मोहक वीणावादन से तो पाठक परिचित है ।^{१२}

ग्रामीण जनता उम समय भी भोली-भाली थी । जरा भी किसी को टाट-टाट में देखती, तो उसके बारे मे बडी ही ऊँची कल्पना कर लेती थी । युवराज समरकेतु की मेना को देखकर ग्रामीणों की जिन चेष्टाओं का वर्णन किया गया है, उनसे उनका निरा भोला-पन ही टपकता है । पालतू पशुओं को देखकर उनकी कीमत का अन्दाज लगाना, पूछने पर भी डर के मारे जवाब न देना, पास के व्यक्ति को भी अँगुली के इशारे से बताना, हाथियो और घोडों की उछल-कूद पर भागना या फटाफट तालियाँ बजाकर हँसना, शहर के लोगो को देखने के लिए ललकना, भीड लगाना और खाना-पीना छोड़ देना आदि उस समय के ग्रामीण समाज की सरलता के परिचायक है ।^{१३}

यह तो मैं लिख ही चुका हूँ कि तत्कालीन समाज कलाओं की दृष्टि से काफी विकसित था । पर यहाँ मैं यह भी कह देना उचित समझता हूँ कि उस समाज मे पढ़े-लिखे लोग अपने विचारों को ताडपत्रों या भोजपत्रों पर लिखा करते थे । हरिवाहन ने वैताद्वय पर्वत से कमलगुप्त और समरकेतु के लिए जो पत्र लिखा था वह ताडीपत्र पर ही था ।^{१४} युवराज समरकेतु ने अयोध्या से गन्धर्वक के हाथों जो पत्र मलयसुन्दरी के पास भिजवाया था, वह भी ताडवृक्ष के पत्ते पर ही था ।^{१५} उन दिनों केवल सस्कृत भाषा मे ही नहीं, बल्कि अन्य प्रातीय भाषाओं मे भी ग्रन्थों का निर्माण शुरू हो गया था । युवराज समरकेतु को अपनी विजय यात्रा मे उपहार के रूप मे जहाँ तमाम धन प्राप्त हुआ था, वहाँ उमे ताडीपत्र पर ही हाथ से लिखी हुई उपर्युक्त प्रकार की अनेक पुस्तकें भी मिली थी ।^{१६} ठीक भी तो है उस समय तक न तो मुद्रण यन्त्र थे और न आज जैसे कागज का ही आविष्कार हो पाया था । पर इतना होने के बावजूद भी ग्रन्थों के रचना कार्य मे कोई शिथिलता नहीं थी ।

उस समय के समाज मे महिलाएँ केवल 'भोग' की सीमा मे ही सिमित चुकी थी । उन्हें पति के घर की चारदीवारी के अन्दर ही अपनी सारी जिन्दगी बितानी पडती थी । बाहर क्या हो रहा है ? और कैसा हो रहा है ? इसकी जानकारी उन्हें नहीं हो पाती थी । घरेलू काम-काजों के करने मे ही उन्हें अपना मन बहलाना पडता था । भडकीले रग का कपडा तो उनके नसीब मे ही न था । क्योंकि यदि वे किसी प्रकार के चटकीले-भडकीले वस्त्र पहिनती थी तो समाज उन्हें तुरन्त ही 'वेश्या' की उपाधि देने पर उतारू हो जाया करता था । उन दिनों महिलाओं को घरेलू कामकाजों के साथ ही साथ सास-ससुर की सेवा भी खूब करनी पडती थी, और अपने पति की काम-पिपासा को शान्त करने मे तो उनके कर्तव्य की 'इतिश्री' ही समझ ली जाती थी । आप चाहे अयोध्या की कुलवधुओं को देख ले या चाहे काची की नई नवेली नारियो को, चाहे अतिमानवीय परिवेश मे रहने वाली और परियो को भी मात देने वाली विद्याधरियो को देख ले, या चाहे तो गाँव की गोरियो को देख ले, पर इतना निश्चित है कि आपको ये सभी स्त्रियाँ आर्थिक दृष्टि से निहायत ही पराधीन मिलेगी ।

पत्नी के रूप मे भी, उस समय, नारी की स्थिति पति की अनुकम्पा पर ही निर्भर

करती थी। साधारण परिवार की स्त्रियो को तो जाने दीजिए, आप मदिरावती और गन्धर्वदत्ता को लीजिए। ये दोनो ही महिलाएँ राजपरिवार की उत्तम महिलाएँ है, और दोनो ही पटरानी के गौरवपूर्ण पद को सुशोभित करती है। लेकिन फिर भी हम देखते है कि इतना होने के बावजूद भी ये महिलाएँ सामाजिक, आर्थिक और राजनैतिक क्षेत्र मे अपनी स्वय की कोई भी अहमियत नही रखती है। इन्हे भी चौबीसो घण्टे अपने-अपने पति की आज्ञा या इच्छा के परिवेश मे ही रहना पडता है। लक्ष्मी जी के साथ मेघवाहन की बातचीत को पढकर यह निष्कर्ष सहज मे ही निकल आता है कि मेघवाहन को अपनी अन्य पत्नियो की नाराजी की तो जरा भी परवाह नही थी।^{१७} हाँ, मदिरावती का, अलवत्ता यह ख्याल जरूर रखते थे। इसका कारण निश्चय ही उसकी अनुपम सुन्दरता और पतिभक्ति ही थी, न कि केवल पत्नीत्व। क्योकि वह हमेशा ही उन्हे अपने अद्वितीय-रूप और मधुर प्यार का प्याला पिलाती रहती थी, जिसमे उनके यौवन की अतृप्त प्यास शान्त वनी रहती थी, उसके साथ काम-क्रीडाओ मे उन्हे अनिर्वचनीय आनन्द मिला करता था; और अपने जीवन की सार्थकता का सतत अनुभव होता रहता था।^{१८} गन्धर्व-दत्ता की स्थिति तो प्रत्यक्ष ही है। वह कहने-सुनने को तो पटरानी है, किन्तु अपने भावी पति के निर्णय के प्रतिकूल अपनी पुत्री का भी हित करने मे वह विचारी लाचार है।^{१९}

पुत्री के रूप मे भी उस समय की नारी को अपने भावी पति को रिझाने के लिए ही पढाया-लिखाया जाता था, और इसीलिए उसे नृत्य-गान आदि ललित कलाएँ ही सिखाई जाती थी।^{२०} मलयसुन्दरी के याद दिलाने पर तिलकमञ्जरी हरिवाहन को प्रसन्न करने के लिए अपनी सीखी हुई ललितकलाओ के अभ्यास मे ऐसे मनोयोग से जुट जाती है जैसे कि उसे कोई इम्तहान पास करना हो।^{२१} मलयसुन्दरी की आत्मकथा पढते समय जब मुझे यह लिखा मिला था कि काचीनरेश कुसुमशेखर ने अपनी बेटी मलयसुन्दरी के जन्म की खुशी मे ऐसा जलसा मनाया था जैसाकि लोग बेटे के जन्म की खुशी मे मनाते है ('तातोऽपि... पुत्रजन्मसदृशमतिमहान्तमुत्सवमकारयत्'— तिलकमञ्जरी, पृ० २६३), तो मुझे यह समझकर महान् दुःख हुआ था कि आज की भाँति उस समाज मे भी लोग पुत्र-जन्म पर जितनी प्रसन्नता प्रकट करते थे, उतनी पुत्री के जन्म पर नही। माना कि आज वर-पक्ष से दहेज माँगने की कुप्रथा के कारण समाज मे पुत्री का जन्म बहुत नही तो कुछ मायने मे एक अभिशाप जैसा ही होगया है, पर ताज्जुब तो यह है कि उस युग मे इस कुप्रथा के न होने के बावजूद भी पुत्री का जन्म, पुत्र के जन्म के समान सुखद नही माना जाता था। इसलिए यदि हम इसे नारी की हीन दशा न कहे, तो क्या कहे? हाँ, इतना अवश्य है कि उन दिनों क्षत्रियो मे स्वयवर की प्रथा माननीय थी। क्योकि इस बात का सकेत 'तिलकमञ्जरी' मे मुझे कई बार मिला है।^{२२} इसीलिए राजकन्याएँ कभी-कभी अपने पिता की जानकारी के बिना भी अपने पति को स्वय पसन्द करने का साहस कर लिया करती थी। उदाहरणार्थ हम राजकुमारी मलयसुन्दरी का नाम उल्लिखित कर सकते हैं। क्योकि इसने काफी ऊहापोह के पश्चात् समरकेतु को अपने पिता की अनुमति के बिना भी अपने आप ही अपना पति मान लिया था; और उसके गले मे फूलो का हार पहना दिया था।^{२३}

लेकिन सामान्य व्यावहारिक रूप से देखा जाए तो स्पष्ट होगा कि कन्याओं को अपने माता-पिता की इच्छा पर ही निर्भर रहना पड़ना था। उनकी निज की क्या इच्छा है, यह पूछा तक नहीं जाता था। इस विषय में उन्हें बिना कुछ सोचे-समझे अपने माता-पिता (वास्तव में केवल पिता) के निर्णय को मान लेने के लिए उपदेश दिए जाते थे। यदि कन्याएँ पिता के निर्णय के प्रतिकूल अपने विवाह के विषय में कुछ विचार करने लगती थी तो यह उनका अनाचार समझा जाता था।^{२४} यही कारण है कि मलयसुन्दरी जैसी राजकुमारियों को भी आत्महत्या तक करने की नौबत आ जाती थी। हाँ, विद्याधरो में स्वयंवर की प्रथा अवश्य ही सर्वमान्य थी। तिलकमञ्जरी ने जब हरिवाहन को पति के रूप में पसन्द किया तो उसके पिता चक्रसेन ने भी उसकी इच्छा का पूरी तरह से अनुमोदन किया और सहयोग भी दिया।^{२५} इन लोगों में नारियों को घूमने-फिरने की और हवाखोरी करने की भी मानवीय स्त्रियों की अपेक्षा कुछ छूट थी।

उस समाज में स्त्री पुरुष की सहचरी न होकर अनुचरी थी। पुरुष जितने चाहे उतने विवाह कर सकता था, किन्तु स्त्री को दूसरा विवाह करने की अनुमति नहीं थी। आश्चर्य है कि हरिवाहन जैसे आदर्श राजकुमार ने तिलकमञ्जरी जैसी प्रेमिका पत्नी को पाकर भी अन्य कई विवाह स्वीकार कर लिए, और अपने दोस्त आदर्श प्रेमी समरकेतु के भी कई विवाह करवा दिये।^{२६} इससे साफ जाहिर है कि उन दिनों नारी को, पुरुषों के लिए, केवल 'भोग' की वस्तु ही समझा जाता रहा होगा। काम क्षुधा को मेटने के लिए स्त्रियों को युद्ध के दिनों में भी अपने साथ ले जाया जाता था। हम देखते हैं कि वज्रायुध और समरकेतु की सेनाओं में स्त्रियाँ भी थी।^{२७} लगता है कि सुन्दरियों के साथ छेड़खानी करने का रोग उस समय के भी युवकों में था। पर गनीमत यह है कि ऐसे लोगों को 'भुजङ्ग' (चरित्रहीन) की सजा दे दी जाती थी। ये लोग अपने सभी काम-काजों को छोड़कर अपनी आँखों और होठों पर नरह-तरह की काम-चेष्टाएँ प्रदर्शित करते हुए मन्दिरों जैसे सार्वजनिक एवं धार्मिक स्थानों पर आने-जाने वाली सुन्दरियों पर किसी न किसी बहाने कुछ न कुछ छीटा-कसी कर ही देते थे।^{२८}

काची के युवक तो और भी अधिक मनचले थे। युवतियों के कपोलों पर कितनी कोमलता से दाँत गढाना चाहिए, इसका प्रयोगात्मक अभ्यास वे आम के अधपके, पर रसीले, फलों पर किया करते थे।^{२९}

हाँ, उस समाज में वेश्याओं का खूब बोलबाला था। आज की सरकार की भाँति उन दिनों के राजा-महाराजाओं ने वेश्याओं की आजीविका का उन्मूलन नहीं किया था। उन्हें लोग आदर से नहीं तो घृणा से भी नहीं देखा करते थे। नैतिकता और पति के दायरे से दूर ये वेश्याएँ स्वतन्त्रता के साथ बड़े ठाठ-बाट से रहती थीं। स्वयं तो नाचती ही थीं, पर अपने उस नाच में अँगुली के इशारे पर बड़ो-बड़ो को भी नचा दिया करती थीं।^{३०}

शराब पीने-पिलाने का फैशन उन दिनों भी था। स्त्री और पुरुष, सभी पीते थे। अपनी प्रणयकुपित प्रेमिकाओं को मनाने के लिए मेघवाहन अगूरी शराब का प्रयोग करते थे।^{३१} तिलकमञ्जरी अपनी सहेलियों के साथ पिकनिक में कल्पवृक्ष के सुमधुर फलों के

रस से बनी हुई मदिरा का दौर चलाती थी।³² रही वेश्याओ की बात, वे तो इसकी आदी ही थी।³³ हाँ, इतना अवश्य है कि ब्राह्मण जाति मे इसका प्रचलन कतई नहीं था, यहाँ तक कि कोई इसका नाम भी मुनना पसन्द नहीं करता था।³⁴

उस समाज मे धनपाल ने जहाँ एक ओर हिजडो (नपुसको) का सकेत किया है,³⁵ वहाँ दूसरी ओर दुर्दान्त डाकुओ और लुटेरो की भी चर्चा की है।³⁶ अटवी वर्णन के प्रसंग मे इन दस्युओ के सनसनीखेज काले कारनामो पर मैं थोडा-बहुत प्रकाश डाल ही चुका हूँ। उन दिनों लोगों को प्राकृतिक जडी-बूटियो का भी अच्छा-खासा ज्ञान था। वे उनके प्रयोग से अतिवृष्टि और बुरे ग्रहो का प्रभाव और अस्त्र-शस्त्र की पैनी धार को भी रोक लेते थे। विष दूर करने मे, आँखो की रोशनी बढाने मे, बुढापे की झुरियाँ दूर करने आदि मे लोग-बाग इन्ही औषधियो को काम मे लेते थे।³⁷

पत्र-व्यवहार उस समय के भी लोग करते थे। किन्तु आज जैसे उस समय न तो पोस्ट-आफिस ही थे, और न मार्वजनिक कोई पत्रवाहक ही थे। इसलिए जब किसी को कोई पत्र कही भेजना होता था तो उसे इस काम के लिए अपने किसी खास आदमी को चुनना पडता था। समरकेतु ने मलयसुन्दरी के पास अपना प्रेम-पत्र गन्धर्वक के हाथो भिजवाया था।³⁸ चन्द्रकेतु का पत्र लेकर समरकेतु के पास उनका एक अपना निजी पत्र-हारक आया था।³⁹ हरिवाहन और कमलगुप्त के पत्रो को एक-दूसरे के पास गुकरूपधारी गन्धर्वक ने ही पहुँचाया था।⁴⁰ इसी प्रकार विचित्रवीर्य ने भी हरिवाहन के पास एक लडके के द्वारा अपना पत्र भेजा था।⁴¹

उन दिनों पत्रो के लिखने की शैली भी भिन्न थी। लिखने वाला अपना नाम आरम्भ मे ही उल्लिखित कर देता था।⁴² इसीलिए उसे फिर अन्त मे अपना हस्ताक्षर करने की आवश्यकता का अनुभव नहीं होता था। यह पुरातन शैली ग्रामीण क्षेत्रो मे आज भी पाई जाती है।

इस प्रकार हम देखते है कि धनपाल के दिनों का समाज यदि कुछ बातो मे आज जैसा था, तो कुछ बातो मे आज के समाज से भिन्न भी था। मानव की मूल भावनाएँ आज जैसी ही थी, पर आधुनिक विज्ञान के अभाव मे उस समय आज के समाज जैसी प्रगतिशीलता की प्रतियोगिता नहीं थी।

सांस्कृतिक वातावरण की झलक

सांस्कृतिक वातावरण पर दृष्टिपात करने के पहले हमे सक्षेप मे 'संस्कृति' के स्वरूप को समझ लेना चाहिए। यद्यपि संस्कृति को समझने और समझाने के लिए विश्व के तमाम विद्वानो ने अथक प्रयत्न किए है, तथापि यह शब्द अपनी अमूर्तता के कारण आज भी जिज्ञासा का विषय बना हुआ है। मैं यहाँ कतिपय विद्वानो की लिखी हुई 'संस्कृति' की परिभाषाओ को उद्धृत करके अपने विचार प्रस्तुत करूँगा।

प्रसिद्ध पाश्चात्य मनीषी टायलर ने लिखा है कि "संस्कृति वह जटिल सम्पूर्णता है, जिसमे सामाजिक मनुष्यो के ज्ञान, विश्वास, कला, नैतिकता, कानून, रीति-रिवाज और आदते शामिल होती हैं।" (A)

रेडफील्ड का कहना है कि “कलाओं और उपकरणों के रूप में प्रतीत होने वाले परम्परागत ज्ञान के उस सगठित स्वरूप को सस्कृति कहते हैं, जो परम्पराओं में पलता हुआ आगे चलकर मनुष्य समूह की विशेषताओं को निर्धारित करने लगता है।” (B)

भारतीय मनीषी श्री के० एम० मुन्शी के विचार हैं कि “हमारे रहन-सहन के पीछे जो हमारी मानसिक अवस्था है या जो मानसिक प्रकृति है, जिसका उद्देश्य हमारे अपने जीवन को परिष्कृत, शुद्ध और पवित्र बनाना है तथा अपने लक्ष्य की प्राप्ति करना है, वही सस्कृति है। सस्कृति जीवन के प्रति हमारा दृष्टिकोण है।” (C)

इसमें कोई सन्देह नहीं है कि उपर्युक्त विद्वानों ने ‘सस्कृति’ शब्द को परिभाषित करने में बड़ी सूझ-बूझ से काम लिया है; और निश्चय ही ये लोग सस्कृति के गम्भीर धरातल का सस्पर्श करने में सफल हो गए हैं। लेकिन इस तथ्य को भी नकारा नहीं जा सकता कि इनकी परिभाषाएँ व्याख्या सापेक्ष हैं। इनमें ‘सस्कृति’ की एकरूपरेखा (ढाँचा) तो तैयार हो गई है पर इसमें व्याख्या का रंग भरना शेष रह गया है।

दरअसल बात कुछ ऐसी है कि बड़ी से बड़ी बौद्धिक (वैज्ञानिक) उपलब्धि कर लेने के बाद भी मनुष्य अपने हृदय-सवेगों के प्रभाव से अछूता नहीं रह सकता। चूँकि इन हृदय-सवेगों में रागात्मकता की प्रधानता होती है, इसलिए वह अपने जीवन में शील, शक्ति और सौन्दर्य का अधिक से अधिक समन्वय करना चाहता है। इसके लिए वह जहाँ एक ओर अपने मनोदर्पण को परिमार्जित और प्राजल बनाना चाहता है वही दूसरी ओर वह अपने शरीर को भी फौलादी बनाने का प्रयत्न करता है, ताकि वह जीवन में प्राप्त होने वाले सुख-दुःख के भार को झेल सके। इतना ही नहीं, बल्कि कुरूपता को दूर करने के लिए वह सौन्दर्य की भी खोज में रहता है। अपनी इस शील, शक्ति और सौन्दर्य की आराधना में उसे ‘सत्य शिव सुन्दरम्’ की शाश्वत अवधारणा का भी ध्यान रखना पड़ता है, ताकि उसके हृदय-सवेग समाज के लिए अभिशाप न बन सकें। हृदय-सवेगों की अपनी इस शील-शक्ति-सौन्दर्यमयी रागात्मक प्रवृत्ति की पूर्ति के लिए मनुष्य का ध्यान तन्त्र-मन्त्र, जादू-टोना, सगुन-असगुन, पढ़ने-लिखने, पहिनने-ओढ़ने, शादी-ब्याह, खानदानी रीति-रिवाज, कर्मकाण्ड, पूजा-पाठ, जप-तप, दान-दक्षिणा, मूर्तिकला, वस्तुकला, चित्र-कला, संगीतकला, काव्यकला आदि की सर्जना की ओर अवश्य ही आकृष्ट होता है, और वह इनकी सृष्टि एवं विकास भी करता है। मनुष्य की ये ही क्रियाएँ कुछ पीढ़ियों के गुजरने के बाद आने वाले मानव के मन में ‘सस्कृति’ नाम से बस जाती हैं, और फिर वह इन्हें अपनी पैतृक सम्पत्ति समझकर सदैव अपने गले लगाये रखता है। भारतवर्ष की वर्ण, आश्रम और जाति की व्यवस्था के मूल में भी यही आध्यात्मिक, सांस्कृतिक एवं भौतिक उन्नति की भावना निहित रही है।

मानवीय सृष्टि के इस स्वाभाविक पहलू को देखते हुए यह स्पष्ट कहा जा सकता है कि मानव समाज के वे सभी रीति-रिवाज, प्रथा और परम्पराएँ सस्कृति के अन्दर आती हैं जिनसे मानव का मानसिक विकास हो, उसे आध्यात्मिक सुख और शान्ति का अनुभव हो, समाज में सदाचार का संचार हो, नैतिकता का प्रचार हो, तथा पारस्परिक व्यवहार में मर्यादा, सभ्यता, शिष्टता और शालीनता की सुगन्धि हो। संक्षेप में मनुष्यों

की मानसिक विचारधारा को सूचना देने वाले सभी कार्य-कलापो को सस्कृति के नाम से पुकारा जा सकता है, क्योंकि सस्कृति मूलत विचारो की ही वाहिका है।

अब मैं इस प्रासंगिक विश्लेषण को यही समाप्त करके सस्कृति की इसी रूपरेखा के सन्दर्भ मे धनपालकालीन सास्कृतिक पर्यावरण की एक झलक आपके सामने प्रस्तुत कर रहा हूँ।

यदि हम कहे कि धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' शुद्ध हिन्दू-सस्कृति की द्योतिका है तो कोई अत्युक्ति नहीं होगी। यद्यपि उन दिनों भी राजनैतिक उथल-पुथल हो रही थी, आये दिन युद्ध होते थे, लेकिन भारत की हिन्दू-सस्कृति थोड़े बहुत हेर-फेर के साथ अपनी जगह पर जमी हुई थी। हम देखते हैं कि हिन्दू-सस्कृति मे देव-ऋण, ऋषि-ऋण और पितृ-ऋण नामक जिन तीन ऋणों को दूर करने की प्रेरणा प्रत्येक प्राणी को दी गई है,^{४३} उनका प्रभुत्व उन दिनों पर्याप्त मात्रा मे था। इसीलिए उस समय के लोग खूब यज्ञ करते थे और वेद-वेदागो का स्वाध्याय भी लगन के साथ करते थे। इससे न केवल देव और ऋषि-ऋणों से मुक्ति मिलती थी, बल्कि मन और बुद्धि दोनों मे निर्मलता एव आत्मविश्वास की भी जागृति हुआ करती थी। पितृ-ऋण से मुक्ति पाने के लिए अपनी वंशपरम्परा को आगे बढ़ाना आवश्यक समझा जाता था। जो ऐसा नहीं कर पाते थे उन्हें 'पुम्' नामक नरक की यातना सहने के लिए याद दिला दी जाती थी। फलस्वरूप वैध सन्तानोत्पत्ति करना उन दिनों परमावश्यक बना हुआ था और समाज मे 'पुन्नामक नरक से त्राण दिलाने वाले' पुत्र का महत्त्व सर्वोपरि समझा जाता था। ऐसे लोग अपने आपको उन पशुओं से भी गया गुजरा समझते थे जिनके कि सन्ताने होती थी। उन दिनों तक तराजू मे पुत्र-सुख को एक पलडे मे और ससार के अन्य सभी सुखो को दूसरे पलडे मे रखकर तौल दिया जाता था, इतने पर भी पुत्र-सुख का पलडा भारी ही समझा जाता था। इसीलिए लोग सन्तान प्राप्ति के लिए सभी कुछ करने को तैयार रहते थे। वे देवी-देवताओं की शरण मे भी जाया करते थे और उनसे सन्तान के लिए प्रार्थना किया करते थे। अपने समय की इन सभी धारणाओं की झलक धनपाल ने अपनी 'तिलकमञ्जरी' मे दिखाई है।^{४४}

मेघवाहन के पास भगवान् का दिया हुआ सब कुछ है, पर सन्तान के अभाव से यह सदैव मर्मन्तक वेदना का अनुभव करते हैं। उन्हें अपनी राजलक्ष्मी वन्ध्या-सी प्रतीत होने लगती है और अपनी रानियों के रजोधर्म को सरकण्डे के फूलो के समान निष्फल समझने लगते हैं। उनकी यह पुत्राभावविषयक आत्मग्लानि इतनी बढ जाती है कि विद्या-धर मुनि को वह उस महावृक्ष के समान दिखाई देते हैं जिसकी जड मे आग धधक रही होती है, या फिर वह कमलों के उस वन की तरह नजर आते हैं जिसमे कीड़े लग रहे होते हैं।^{४५} सन्तान प्राप्त करने के लिए वह राज-सुख छोडकर वन मे जाकर तपस्या करने तक का विचार कर लेते हैं। विद्याधरमुनि के वचनो पर विश्वास करके कुलदेवता लक्ष्मीदेवी का मन्दिर बनवाकर वही रहकर नियमपूर्वक उनकी आराधना करते हैं, जिमसे उन्हें पूरी-पूरी सफलता भी मिलती है।^{४६}

उस समय के लोग भाग्य और पुनर्जन्म पर भी खूब विश्वास करते थे। पूर्वजन्म

मे किए हुए कर्मों के फलो को भोगने के लिए सभी तैयार रहते थे, चाहे मन्नाट् मेघवाहन हो या चाहे ज्वलनप्रभ नामक देवविशेष । कोई भी उपाय ऐसा नहीं समझा जाता था जो पूर्वजन्म के कर्म फलो के विपरीत फल दे सके ('समग्राण्यपि हि कारणानि न प्राग्जन्म-जनितकर्मोदयक्षणनिरपेक्षाणि फलमपनयन्ति ।'...तिलकमञ्जरी, पृ० २०) । इसीलिए मेघवाहन को पुत्राभाव की वेदना सहनी पड़ी, ज्वलनप्रभ को स्वर्ग सुख को तिलाजलि देनी पड़ी (वही, पृ० ४२), और मलयसुन्दरी को महल छोड़कर जगलो के पत्थरो की ठोकरे खानी पड़ी (वही, पृ० २५८-२५९) । इतना ही नहीं, बल्कि मुझे तो (क) कमलगुप्त, (ख) हरिवाहन, (ग) बन्धुसुन्दरी, (घ) चित्रलेखा, (ङ) प्रियवदा, (च) प्रियगु-सुन्दरी, (छ) तिलकमञ्जरी आदि सभी प्रमुख पात्र भाग्य की दासता स्वीकार करते हुए और उसके भँवर मे घूमते हुए नजर आते हैं ।^{४०}

अष्टापद पर्वत पर महर्षि द्वारा हरिवाहन और तिलकमञ्जरी, समरकेतु और मलयसुन्दरी के पूर्वजन्मों की रोचक प्रणयकथा का रहस्योद्घाटन करा कर धनपाल ने तत्कालीन समाज मे चली आ रही पूर्वजन्म के प्रति प्रगाढ़ आस्था की ही ओर सकेत किया है ।^{४१}

लगता है कि उस समय के लोगो मे देवी-देवताओ के प्रति अपार श्रद्धा थी, और अटूट विश्वास भी रहा होगा । तभी तो धनपाल ने अपनी 'तिलकमञ्जरीकथा' मे जीते-जागते और मनुष्यो के साथ बोलते-बालते देवी-देवताओ की कल्पना करने का साहस किया होगा । इतना ही नहीं, बल्कि भूत, प्रेत, यक्ष, वेताल आदि की सत्ता भी सर्वमान्य रही होगी । क्योंकि तभी धनपाल ने इन अतिमानवीय प्राणियो को भी कथा के मानवीय पात्रो के बीच लाकर खडा किया है, और तत्कालीन पाठको ने इस पर कोई आपत्ति भी नहीं की है ।^{४२}

मन्त्रो की शक्ति पर भी लोगो का खूब विश्वास रहा होगा, और इनका असर भी शक्तिया होता होगा । क्योंकि तभी तो लोगो ने धनपाल की इस बात पर विश्वास किया होगा कि मन्त्र के जप से ही मेघवाहन को पुत्र की प्राप्ति,^{४३} विद्याधरमुनि को आकाश मे उडने की शक्ति^{४४} और हरिवाहन को विद्याधरचक्रवर्तित्व की प्राप्ति^{४५} हुई थी ।

तत्कालीन समाज मे मणियो के प्रभाव का भी पता चलता है । क्योंकि समरकेतु के साथ सग्राम मे वज्रायुध को जो विजय प्राप्त होती है उसका सारा श्रेय बालारुण नामक उस अँगूठी को दिया गया है जिसे मेघवाहन ने लक्ष्मीजी से प्राप्त करके युद्ध मे सकट के क्षणो मे पहिनने के लिए वज्रायुध के पास भेजा था ।^{४६} क्योंकि उसके पहिनने से ही तो वज्रायुध को विजयश्री प्राप्त हो सकी थी ।^{४७}

उस समय पुरोहित के कर्मकाण्ड और ज्योतिष विद्या का भी खूब बोलबाला था । कोई भी शुभकार्य तभी किया जाता था जब पुरोहित लोग उसके लिए एक विशेष मुहूर्त्त और लग्न निकाल देते थे । मन्नाट् मेघवाहन ने देवालय का निर्माण और उसमे लक्ष्मी-देवी की प्रतिमा को प्रतिष्ठा कर्मकाण्ड के अनुसार ही कराई थी, और वह उनकी पूजा भी बडे विधान से किया करते थे ।^{४८} पुन प्राप्ति के लिए वह अपने महल मे कुछ न कुछ अनुष्ठान कराते ही रहते थे ।

के लिए दुधारी गौओ और स्वादिष्ट फलो को दान में देने की खूब प्रथा थी। हस्तरेखा-ज्ञान (पाम्-मिस्ट्री) पर भी लोगो का पूरा-पूरा विश्वास था। तभी तो पामिष्टो (हस्त-रेखाविशारदो) के ऐसा बताने पर कि अमुक राजकन्या के सन्तान होने की रेखाएँ हैं, बहुत से राजशुभचिन्तक लोग मन्त्रियो को उस राज-कन्या के साथ मेघवाहन का विवाह कराने के लिए तैयार करने लगते थे। मुझे इन उपर्युक्त सभी सांस्कृतिक संकेतो का पता सम्राट् मेघवाहन के 'राजकुल' का वर्णन पढ़ते समय लगा है।^{६३}

मागलिक अवसरो पर उन दिनो भी 'स्वस्तिक' जिसे आज 'सतिया' के नाम से पुकारते हैं, के चिह्न बनाए जाते थे; आम के हरे-हरे पत्तो की झालरें लटकाई जाती थी, फूल बिखेरे जाते थे, और मन्त्रो से अभिषिक्त जल का छिडकाव किया जाता था। जब राजकुमार हरिवाहन का जन्म हुआ था, तब रीति-रिवाजो से परिचित बड़ी-बूढी स्त्रियो ने प्रसूतिकागृह को इसी प्रकार सुरक्षित और सुसज्जित किया था। उन्होने बालक की रक्षा हेतु तमाम टोने और टुटके भी किए थे।^{६४} हरिवाहन की दिन मे तीन बार तो नजर ही उतारी जाती थी, ताकि किसी की दुष्ट नजर का असर उस पर न पड सके।^{६५}

धनपाल ने एक जगह पर लिखा है कि पत्रलेखा एक विशेष प्रकार के मन्त्र का जप करके सो गई तो सपने मे उसकी समस्या का समाधान उसे मिल गया।^{६६} इससे सिद्ध होता है कि उन दिनो सपनो की अधिष्ठातृ-देवता को खुश करने का कोई मन्त्र रहा होगा जिसके सिद्ध कर लेने पर स्वप्नदेवी सपने मे सब कुछ बता जाती होगी। इस प्रक्रिया के अलावा भी लोग सपनो को देखकर शुभ या अशुभ फल का अनुमान ही नहीं, बल्कि कमी-कभी तो विश्वास भी कर लिया करते थे। सम्राट् मेघवाहन ने प्रात काल सपने मे इन्द्र के वाहन ऐरावत हाथी को अपनी पत्नी मदिरावती का स्तनपान करते हुए देखकर पुत्रोत्पत्ति पर विश्वास कर लिया था।^{६७} इसी प्रकार अपने मित्र हरिवाहन की खोज मे भटकते हुए समरकेतु ने भी सपने मे पाताल लोक से ऊपर उठे हुए, सुगन्धित पुष्पो से लदे हुए, गुंजन करते हुए भ्रमरो से भरे हुए, और एक सुन्दरलता से घिरे हुए से कल्पवृक्ष को देखकर अपने मित्र की प्राप्ति का विश्वास कर लिया था।^{६८}

उन दिनो सम्भ्रान्त परिवारो मे शयनागार मे शय्या के सिरहाने स्वच्छ जल से परिपूर्ण कलश रखा जाता था और इस कलश को 'निद्राकलश' के नाम से पुकारा जाता था। मैं समझता हूँ कि इसके दो प्रयोजन रहे होंगे—एक तो सांस्कृतिक और दूसरा व्यावहारिक। सांस्कृतिक दृष्टि से तो निद्राकलश को दुष्ट स्वप्नो का निवारण करने वाला समझा जाता होगा, जिससे सोने वाले को चैन की मीठी-मीठी नीद आने की अवधारणा बना ली गई होगी, और व्यावहारिक दृष्टि से इस निद्रा कलश का जल प्यास बुझाने के भी काम मे लिया जाता होगा। धनपाल ने सम्राट् मेघवाहन और उनके पुत्र राजकुमार हरिवाहन के शयनागारो मे निद्राकलश का वर्णन किया है।^{६९} सामान्यत सम्भ्रान्त भवनो के मुख्यद्वार पर 'स्वस्तिक' का चिह्न बनाया जाता था (तिलकमञ्जरी, पृ० १६२)।

दूर्वा, दधि, अक्षत, चन्दन, इत्र, ताम्बूल, लाजा (धान या धान की खील), पुष्पमालाएँ, आम्रपल्लव आदि पदार्थो को मागलिक समझा जाता था और प्रत्येक शुभ

कार्य में इनका वर्णन तथा प्रयोग कल्याणकारी माना जाता था।^{१०} ऐसे अवसरों पर आरती उतारने की प्रथा उस समय भी थी। भोजनोपरान्त पान खाने का शौक उन दिनों में भी था। वीणा और बांसुरी—ये दोनों ही वाद्य—मनोरजन के प्रधान साधन थे। स्त्री और पुरुष, सभी इन्हे पसन्द करते थे। हरिवाहन, तिलकमञ्जरी, गन्धर्वक आदि पात्रों को इन वाद्यों की वादनकला में विशेष सफलता मिल चुकी थी। हरिवाहन ने तो अपनी वीणा के तारों की स्वरलहरी से मदोन्मत्त हाथी को भी अपने वश में कर लिया था।^{११}

उन दिनों के रीति-रिवाजों के अनुसार लगता है कि युवक और युवतियाँ काम-देव की पूजा बड़ी उमंग के साथ किया करते थे। धनपाल ने अयोध्या और काची, दोनों ही नगरों में वसन्त के दिनों में बड़ी धूमधाम के साथ प्रेम और वासना के देवता कामदेव की पूजा होने के स्पष्ट संकेत दिये हैं।^{१२} इतना ही नहीं बल्कि माता-पिता अपनी लड़कियों को शादी के पहले कामदेव के दर्शन और पूजन करने को अवश्य ही भेजते थे। मलयसुन्दरी ने अपनी आत्मकथा के प्रसंग में इस बात का उल्लेख किया ही है।^{१३}

छोटी-छोटी लड़कियों के खेल प्रचलित थे। वे रंगीन कपड़ों के बने हुए गुड्डा-गुड्डियों को सजीव सा समझकर उनका विवाह रचाने में अपने समय को खुशी-खुशी बिता देती थी। कन्या-शिषुओं का यह खेल सार्वभौम और सार्वकालिक सा प्रतीत होता है। आज के इस वैज्ञानिक युग में भी यह चल रहा है। हाँ, इतना अवश्य है कि आज गुड्डा-गुड्डियाँ कपड़ों की बजाय, रबड़ के बनने और बिकने लगे हैं, जबकि पुराने जमाने में माताएँ इन्हे स्वयं ही रंग-विरंगे कपड़ों और धागों से सिलकर अपनी लड़कियों को खेलने के लिए दिया करती थी। गरीब घरों की लड़कियों में यह प्रथा आज भी सुरक्षित है। कभी-कभी गेंद भी खेल लिया करती थी।

वह समाज शकुन और अपशकुन का भी काफी हिमायती था। पुरुषों के लिए उनकी दाहिनी बाँह और दाहिनी आँख का फड़कना बहुत ही शुभ शकुन माना जाता था, जो आज भी मान्य है। इस शकुन से लोग अपने कार्य की सफलता पर विश्वास कर लेते थे और अपने काम में दूने उत्साह से जुट जाते थे। युवराज समरकेतु जब हरिवाहन की खोज में निकला है तब उसे ऐसे ही शकुन हुए हैं, जिनसे उसे सतत प्रेरणा और उत्साह मिलता रहा है, और अन्त में सफलता भी मिली है।^{१४} लेकिन स्त्रियों की आँख का फड़कना आज की भाँति उन दिनों भी बहुत ही बुरा समझा जाता था, तभी तो तिलक-मञ्जरी अपनी दाहिनी आँख के फड़कने से अत्यधिक व्याकुल हो उठी थी (तिलक-मञ्जरी, पृ० ४१३-४१४)।

राजा महाराजों का दर्शन और स्वागत करना प्रजा कर्त्तव्य समझती थी। जब इनकी सवारी निकलती थी तो नगर की कुलबधूटियाँ अटारियों और छज्जों पर चढ़कर इनके ऊपर खिलो और फूलों की वर्षा करने लगती थी, जो अपने राजा-महाराजा के प्रति उनकी भक्ति और श्रद्धा की सूचक समझी जाती थी।^{१५}

उन दिनों की संस्कृति भोगपूर्वक त्यागोन्मुखी थी। क्योंकि आश्रम-व्यवस्था का बोलबाला था। इसीलिए लोग गार्हस्थ्य सुख का अनुभव कर चुकने के बाद वानप्रस्थी और सन्यासी का भी जीवन बिताने के लिए सहर्ष तैयार रहते थे। वैशाख पर्वत पर

तपोवन और तपस्विनो का वर्णन मिलता है। दक्षिण भारत में प्रशान्तवर नामक तपोवन की सत्ता मानी ही गई है। मेघवाहन जैसे सम्राट् को भी हम देखते हैं कि अन्त में अपने पुत्र हरिवाहन को साम्राज्य का भार सौंपकर अपना परलोक सुधारने में लग जाते हैं।^{१६}

घर आये अतिथि का हार्दिक स्वागत किया जाता था। इसके लिए अन्य दूसरे महत्त्वपूर्ण कार्यों की उपेक्षा कर दी जाती थी। मलयसुन्दरी अपने आश्रम में आए हुए हरिवाहन का भली-भाँति स्वागत-सत्कार करती है। हालाँकि वह उनसे सर्वथा अपरिचित थी, लेकिन फिर भी उसने उनके स्वागत में जरा भी उपेक्षा नहीं की।^{१७} वह उनकी उपेक्षा करके अपनी प्यारी सहेली तिलकमञ्जरी के बुलावे पर भी उसके घर नहीं जाती है।^{१८} तिलकमञ्जरी भी हरिवाहन को जब अपने यहाँ लिवा ले जाती है तो वह भी उनके स्वागत का पूरा-पूरा प्रबन्ध करती है। हाँ, यह बात दूसरी है कि वह कामजन्तिलज्जावश स्वयं कम सामने आती है।^{१९} उन दिनों सम्भ्रान्त परिवारों के लोग भोजन की प्रतीक्षा में 'चौसर' आदि कुछ खेलने लगते थे। तिलकमञ्जरी की सहेली मृगाङ्गलेखा ने ऐसे अवसर पर हरिवाहन का मनोरंजन चौसर के खेल से ही किया था।^{२०}

उस समय के लोगों में धार्मिक भावना अधिक बलवती थी। वे अपने देवी-देवताओं की ही नहीं, बल्कि मन्दिरों की भी बहुत इज्जत करते थे। इनकी अवहेलना महान् अपराध समझा जाता था। गन्धर्वक को ऐसे ही अपराध के कारण तो यक्ष ने क्रोध में भरकर अदृष्टपारसरोवर में फेंक दिया था और तोता बन जाने का शाप भी दे दिया था।^{२१}

उन दिनों के लोगों की वेशभूषा आडम्बरपूर्ण नहीं थी। पुरुषों की तो बात ही दूर रही, परिवार की स्त्रियों का भी पहनावा-ओढावा सरल और सादा था। वे रग-विरगे भडकीले कपड़ों का पहनना पसन्द ही नहीं करती थी। उनके कपड़ों का कलर 'सोबार' हुआ करता था। लेकिन उनकी वह सौम्य वेशभूषा होती बहुत साफ-सुथरी थी, आकर्षण भी उसमें कम नहीं होता था। इसीलिए धनपाल ने उनके लिए 'अनुत्वणोज्ज्वल-वेषा' शब्द का प्रयोग किया है।^{२२} उस समय स्त्रियों में चोली (कचुक) और घाँघरा (अणुक) पहिनने का अधिक रिवाज था। समरकेतु ने मलयसुन्दरी को पहली बार ऐसी देखा था।^{२३} कभी-कभी चोली को ढँकने के लिए झीने से दुपट्टे (उत्तरीय-अचल) का भी प्रयोग कर लिया जाता था।^{२४}

उन दिनों युवतियाँ अपने केशों में देदीप्यमान मणियों को गूँथा करती थी, कानों में मणिनिर्मित धवल कुन्दपुष्पो (कनफूल) को धारण करती थी, माथे पर काले अगरु की विंदिया (तिलक) लगाया करती थी, गले में मोतियों की माला पहिना करती थी, कमर में झनकती हुए करधनी (मणिमेखला) बाँधा करती थी, हाथों में खनकते हुए सुनहरी कगन (कनकवलय) पहिनती थी, अंगुलियों में चमकती हुई अँगूठियाँ पहिनती थी, और पैरों में झनकती हुई पायल भी बड़े शौक से पहिनती थी।^{२५} नगरों की वेश्याओं और राजमहलों में रहनी वाली स्वतन्त्राजीवा विलासिनी नारियों की वेशभूषा में अच्छा-खासा भड़कीलापन भी देखने को मिलता था।

उन दिनों पुरुषों के पहनावे में धोती और दुपट्टा (धोतवस्त्र और उत्तरीयवस्त्र) —ये दो ही वस्त्र—अधिक प्रचलित थे। मेघवाहन, हरिवाहन, समरकेतु आदि सभी लोग धोती और उत्तरीय ही धारण करते हुए नजर आते हैं। उस समय के लोग धोती से कमर और कमर से नीचे का भाग आच्छादित कर लिया करते थे और उत्तरीय को दोनों कंधों पर या तो इस प्रकार फैलाकर डाल लेते थे कि उनकी पीठ और छाती ज्यादा से ज्यादा ढँकी रह सके, या फिर उसकी दस-बारह अँगुल चौड़ी कई तहे बनाकर आजकल की कारतूस की पेट्टी की तरह, या कह सकते हैं कि यज्ञोपवीत की तरह, कंधे से कमर तक लपेट लेते थे।

शायद उन दिनों सिले हुए वस्त्रों के पहिनने का प्रचलन नहीं हो पाया था। इसीलिए लोग जरूरत पड़ने पर अपने उत्तरीय के छोर में ही वस्तुओं को बाँध लेते थे। ज्वलनप्रभ ने मेघवाहन को जो हार दिया था उसे उन्होंने अपने दुपट्टे के ही तो छोर से बाँध दिया था।^{१६} हरिवाहन के मञ्जीर नामक वन्दिपुत्र को कामदेव के मन्दिर के पास जो पड़ा हुआ किसी का प्रणयपत्र मिला था उसे भी उसने अपने उत्तरीय वस्त्र के एक छोर में ही बाँध लिया था।^{१७} समरकेतु ने गन्धर्वक के हाथों जो पत्र मलयसुन्दरी के पास भिजवाया था वह भी उसे गन्धर्वक के दिव्योत्तरीय के एक छोर में ही बाँधा हुआ मिला था।^{१८} समरकेतु के पास कमलगुप्त द्वारा भेजे हुए हरिवाहन के पत्र को भी परितोपनायक पत्र अपने उत्तरीय में ही बाँधकर लाया था।^{१९} उपहार के रूप में भी आभूषणों के साथ-साथ धोती और दुपट्टा—ये दो ही वस्त्र दिए जाते थे। पत्रलेखा ने गन्धर्वक को यही वस्त्र दिए थे।^{२०}

इन सभी तथ्यों से स्पष्ट हो जाता है कि उन दिनों पुरुषों का पहिनावा धोती और उत्तरीय का ही था। कभी-कभार सिर पर पगड़ी (उष्णीष) भी बाँध ली जाती थी। उच्च परिवारों के कला एव सौन्दर्य-प्रेमी युवक अपने बड़े-बड़े वालों के जूड़े में सुगन्धित पुष्पों की मालाएँ भी लपेट लेते थे, माथे पर चन्दन का टीका तो रहता ही था, वे सारे शरीर को भी चन्दन से सुगन्धित कर लेते थे। कानों में शिरीषकुसुम, गले में ऋतुकुसुमों का या मोतियों का हार, कलाई में सोने के कड़े और अँगुलियों में मणिजटित अँगूठी पहिनने का शौक पुरुषों में भी पाया जाता था। इस प्रकार हम देखते हैं कि उनकी वेशभूषा निहायत ही सौम्य और साथ ही साथ अति सुन्दर भी हुआ करती थी।

इस प्रकार सक्षिप्त, पर सारगर्भित, विश्लेषण करने के पश्चात् मैं वेञ्जिझक कह सकता हूँ कि तत्कालीन संस्कृति पर हिन्दू और हिन्दूत्व की पूरी-पूरी छाप थी। भारतीय संस्कृति के उन दिनों वे सभी तत्त्व जीवित थे जिनका नाम उसे विश्व की अन्य संस्कृतियों से पृथक् और बेहतर साबित करने के लिए लिया जाता है।

आर्थिक व्यवस्था पर विचार

मैं इस शीर्षक के अन्तर्गत धनपाल की 'तिलकमञ्जरीकथा' में प्रतिफलित तत्कालीन समाज की आर्थिक व्यवस्था का विम्ब प्रस्तुत करना चाहूँगा। मैं यह मानता हूँ कि धनपाल को जिसकी छत्रछाया प्राप्त थी, वह राजा भोज था, जिसके राज्य में प्रजा

सभी तरह से खुशहाल थी। यही कारण है कि हमें उनकी 'तिलकमञ्जरी' में भी समाज का आर्थिक स्तर ऊँचा ही देखने को मिलता है। लेकिन समाज की आर्थिक व्यवस्था का मूल्याङ्कन ऊँचे-ऊँचे मकानों और बाग-बगीचों को देखकर नहीं किया जाना, इनके लिए तो सभी औद्योगिक धन्धों, व्यवसायों और सभी प्रकार के बाजारों की स्थिति पर विचार करना होता है। इस दृष्टि से जब हम धनपात की 'तिलकमञ्जरीकथा' का परिशीलन करते हैं तो अधिकांश निराशा ही हाथ लगती है।

यह सच है कि उन्होंने अयोध्यावर्णन के प्रसंग में कई मजिनो बाने (अनाम-भूमिकाभ्राजिष्णु) भव्य भवनों और लहलहाते तथा महकते हुए उद्यानों के साथ ही साथ वहाँ की चौड़ी-चौड़ी सड़कों के दोनों ओर ऊँची-ऊँची दूकानों की भी चर्चा की है^{६६}, ऐसे ही उन्होंने 'अपारधनकनकसञ्चया' कांचीनगरी^{६७} में भी लम्बे-चौड़े बाजारों ('विजयना-यतनविपणिपथ') की सत्ता का सकेत किया है, लेकिन उन्होंने दोनों ही शहरों के इन बाजारों में केवल पन्ना, इन्द्रनीलमणि, हीरा, नीलम आदि रत्न-जवाहरातों के ही प्रय-विक्रय की बात लिखी है। इसलिए हम इन बाजारों को सिर्फ सर्राफा बाजार ही मान सकते हैं, न कि सामान्य बाजार (जहाँ रोजाना की जरूरत की सभी चीजें विकती हैं)। फलस्वरूप केवल इन बाजारों से अर्थ-व्यवस्था पर पूरा-पूरा प्रकाश पड़ना अमम्भव ही है। क्योंकि समाज की अर्थ-व्यवस्था पर हीरे-जवाहरातों की विक्री का उतना असर नहीं पड़ता जितना कि दैनिक उपयोग में आने वाली वस्तुओं की विक्री का पड़ा करता है। मगर धनपाल ने अयोध्या और काची—दोनों ही शहरों—में इस प्रकार के बाजारों का जरा भी कहीं वर्णन नहीं किया है। हाँ, समरकेतु की विजय-यात्रा के प्रसंग में नदियों के किनारे-किनारे ग्रामीण क्षेत्रों में लगने वाली छोटी-मोटी हाटों का अवश्य ही जिक्र किया है^{६८}, जिसे पढ़कर जहाँ हम एक ओर यह अनुमान लगा सकते हैं कि उन दिनों भारतवर्ष में नदियों के रास्ते नावों द्वारा व्यापारी देश-विदेश घूमा करते थे, वहीं दूसरी ओर इस बात के भी सकेत पा सकते हैं कि गाँवों के बनियाँ (छोटे-छोटे दूकानदार) लोग अपनी जीविका के निर्वाह के लिए नदियों, जिनसे देशी या विदेशी व्यापारी नावों द्वारा आते-जाते थे, के किनारे दूध, दही, भात, घी, खाँड, लड्डू आदि खाने-पीने की चीजें बेचा करते थे।

नौकाओं द्वारा भारतीयों के विदेशी व्यापार की पुष्टि तारकवृत्तान्त से भी होती है।^{६९} लेकिन इस व्यापार में भारतीयों के पास जवाहरातों और सोने-चाँदी के जेवरातों के अतिरिक्त कुछ भी बेचने को नहीं होता था। ग्रामीण क्षेत्रों में कृषि के नाम पर धान और गन्ने की फसलों का ही जिक्र मिलता है। पालतू पशुओं में दूध-दही के लिए गाय, खेती-बाड़ी के लिए बैल, और सवारी के लिए अँट-घोड़े प्रमुख माने जाते थे।

वास्तव में धनपाल ने अपने समय की अर्थ-व्यवस्था पर प्रकाश डालने का कोई प्रयत्न किया ही नहीं है। उस समय के सामान्य बाजारों, उद्योग-धन्धों तथा मुद्रा-प्रचलन आदि के वर्णन के प्रसंग में उनकी लेखनी मूक नहीं तो आलसी अवश्य ही कही जा सकती है। धनपाल की ओर से इस प्रकार की सफाई भी तो कोई पेश नहीं कर सकता कि उन्हें इन सब तथ्यों को प्रकट करने का अवसर नहीं मिला। अयोध्या, काची और रगशाला

नामक तीन-तीन समृद्ध नगरियों के वर्णन के प्रसंगों में वह चाहते तो बड़े आराम से बाजारों और शहरी उद्योग-धन्धों का वर्णन कर सकते थे। समरकेतु की विजय-यात्रा और हरिवाहन की मनोरजन-यात्रा के प्रसंगों में वह गाँवों की कृषि-प्रधान अर्थव्यवस्था पर भलीभाँति प्रकाश डाल सकते थे। मगर पता नहीं, समाज के इस पहलू से वह क्यों उदासीन रहे ?

लेकिन उन्होंने इस ओर जो कुछ भी सकेत किए हैं उनसे हम संक्षेप में यह तो कह ही सकते हैं कि उन दिनों के लोग आर्थिक दृष्टि से सम्पन्न और सन्तुष्ट अवश्य थे। हाँ, यह बात दूसरी है कि हम उनकी सम्पन्नता के साधनों का पूरा-पूरा परिचय न पा सकें।

राजनैतिक वातावरण पर प्रभाव

इतिहास साक्षी है कि ईसा की दसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में उज्जयिनी नगरी (आधुनिक उज्जैन) में परमार वंश का सातवाँ राजा मुञ्ज राज्य कर रहा था। यह बहुत ही प्रतापी और दुर्धर्ष राजा था। इसने अपने बाहुबल और नीति-बल से साम्राज्य का खूब विस्तार किया; और अपने छोटे भाई सिन्धुराज के पुत्र भोजदेव को गोद लेकर उसे अपने राज्य का उत्तराधिकारी बनाया। उसकी मृत्यु के बाद जब उसके छोटे भाई सिन्धुराज की मृत्यु हो गई तो भोज राजगद्दी पर बैठा।^{६५} उन दिनों उसकी आयु लगभग २० वर्ष होगी। ये त्रे दिन थे जब भारतवर्ष में यवनों के आक्रमण के कारण राजनैतिक स्थिति काफी डाँवाडोल हो चली थी।

यह ऐतिहासिक तथ्य है कि गजनी के सुलतान महमूद ने भारतीय नरेशों में एक-दूसरे के लिए भडकती हुई ईर्ष्या-द्वेष की अग्नि को देखकर ईसवीय सन् १००१ से हिन्दुस्तान पर आतङ्कजनक अनेक आक्रमण किए थे। उसने अपने और अपने पिता के शत्रु जयपाल के पुत्र आनन्दपाल पर जो प्रबल आक्रमण किया था उसका मुँहतोड़ जबाब देने के लिए भारतीय राजाओं को भी सम्मिलित सेना तैयार करनी पड़ी थी। पर दुर्भाग्य की बात यह, कि अपनी जीत को भी धोखे से हार समझकर भारतीय सेना के पैर उखड़ गये थे और महमूद हारता हुआ भी जीत गया था। इस लड़ाई में राजा भोज भी शामिल हुआ था।^{६६} स्मरण रहे कि इसी महमूद गजनी ने सोमनाथ के मन्दिर को भी लूटा था।

इस सक्षिप्त विवरण से यह स्पष्ट निष्कर्ष निकलता है कि उन दिनों भारतवर्ष में राजनैतिक उथल-पुथल बहुत थी। राजाओं को अपने राज्य-विस्तार या राज्य-रक्षण के लिए जहाँ एक ओर अपने पड़ोसी राजाओं से निबटते रहना पड़ता था, वहीं दूसरी ओर उन्हें यवन राजाओं के आक्रमणों का भी सामना करना पड़ता था। इस प्रकार उस समय की राजनीति सदैव दोहरे खतरे में रहती थी। हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल राजनीति के इस दौर को बड़ी बारीकी से देखते और समझते रहते थे। क्योंकि उन्हें मुज और भोज, दोनों राजाओं की छत्रच्छाया प्राप्त हुई थी। इसीलिए उनकी कथाकृति 'तिलक-मञ्जरी' में रोमास की प्रधानता होने के बावजूद भी तत्कालीन युद्धप्रधान राजनीति का प्रतिबिम्ब झलक ही गया है।

‘तिलकमञ्जरी’ में वेताल के साथ मेघवाहन के वात्सलाप में यह अनुमान सहज में ही लग जाता है कि उन दिनों देश में मव और युद्धो का वातावरण था।^{६७} मेघवाहन को अपने जीवन में सैकड़ों बार रणभूमि में उतरना पडा था। तब कही वह अपने साम्राज्य की सुरक्षा कर पाये थे। लेकिन फिर भी मौका पाते ही दूसरे राजा उनके खिलाफ हो जाया करते थे। तभी तो दक्षिणापथ के ऐसे ही राजाओं को पुन. रवाधीन करने के लिए उन्हें अपने विष्वसनीय और परमवीर मुख्य सेनाध्यक्ष वज्रायुध को सेना-सहित भेजना पडा था। उन्होंने श्री लक्ष्मीजी की दी हुई वालारुण नामक दिव्य अँगूठी भी वज्रायुध के पास भेजी थी, ताकि रात की छापामार लडाईयो में उसे विजय प्राप्त होती रहे।^{६८}

‘तिलकमञ्जरी’ में युद्ध-वर्णन के जो प्रसंग हैं उन्हें पढकर यह भी निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उन दिनों युद्ध की एक सर्वमान्य नीति थी। एक योद्धा को अपने विपक्षीय योद्धा के साथ युद्ध में क्या कैसा वर्ताव करना चाहिए, इसके लिए लगता है कि उन दिनों भी कोई न कोई युद्धाचारसंहिता रही होगी, जो बहुत कुछ महाभारत-कालीन समरनीति से मिलती-जुलती होगी। वहाँ हमें लिखा मिलता है कि—

‘क्षत्रिय योद्धा को चाहिए कि वह कवचहीन से युद्ध नहीं करे, और एक समय में एक के साथ एक ही युद्ध करे। ‘तू मुझ पर प्रहार कर, मैं तुझ पर प्रहार करता हूँ’ इत्यादि रीति से खुले आम चुनौती भी देते रहना चाहिए। कवच पहनकर कवचधारी के साथ ही लडना चाहिए, और यदि शत्रु सेना सहित लड रहा हो तभी सेना सहित लडना चाहिए, अन्यथा नहीं। जिसके अस्त्र-शस्त्र नष्ट हो गए हो, या किसी दूसरे तरह की परेशानी में फँस गया हो, या धनुष की डोरी टूट गई हो, या वाहन नष्ट हो गया हो, तो ऐसे शत्रु पर कभी प्रहार नहीं करना चाहिए। घायल शत्रु को या तो उसके घर भिजवा दे, या स्वयं उसका इलाज कराए, और जब वह ठीक हो जाए तो उसे मुक्त भी कर दे।’^{६९}

वज्रायुध और समरकेतु के युद्ध में हमें इन बातों की थोड़ी-बहुत झलक मिली है। आपको याद होगा कि समरकेतु को जब यह पता चलता है कि उसकी प्रियतमा मलयसुन्दरी के साथ सेनापति वज्रायुध जबरदस्ती शादी करना चाहता है और इसी कारण मलयसुन्दरी फाँसी लगाकर मर रही थी, तो वह तुरन्त ही, रात में, उस पर तूफानी आक्रमण कर देता है। घमासान युद्ध होने लगता है। वह वज्रायुध को पुकारता है और युद्ध के लिए चुनौती देता है। वज्रायुध भी अपना परिचय देता हुआ उसमें युद्ध करता है। समरकेतु वज्रायुध के रणकौशल से प्रसन्नता का अनुभव करता है, और वह फिर उसकी प्रशंसा करता हुआ अपने घातक प्रहार से उसे बचाने के लिए सचेत भी करता है। वज्रायुध भी समरनीति का पूरा-पूरा आदर करता है। दिव्य अँगूठी के प्रभाव से समरकेतु और उसकी सेना के बेहोश हो जाने पर जब वह यह देखता है कि उसकी सेना मार-काट और लूट-खसूट में प्रवृत्त होने लगी है तो वह तुरन्त ही अपनी सेना को ऐसा करने से रोक देता है और स्वयं समरकेतु की हालत जानने के लिए उसके पास तेजी से पहुँच जाता है। उसके युद्ध-कौशल की ताजी याद से वह बहुत ही विस्मित होता है,

और उसकी भूरि-भूरि प्रशंसा भी करता है। इतना ही नहीं, बल्कि उसकी चामरग्राहिणी से उसका परिचय पूछकर उसको अपने शिविर में लाता है। अपने हाथों उसकी मरहम-पट्टी करता है और विश्वस्त चिकित्सको में उसका इलाज कराता है। न केवल अपनी ही सेना के बल्कि उसकी भी सेना के घायल सिपाहियों की दवा का प्रबन्ध करता है। जब समरकेतु सर्वथा स्वस्थ हो जाता है तो उसे उसकी सम्पूर्ण युद्ध सामग्री जो युद्ध में उसके अधिकार में आ गई थी, आदर सहित वापस करता हुआ उसे आजाद कर देता है।^{१००}

देखा जाए तो यह एक ऐसी आदर्श भारतीय समरनीति है, जो मानवता की हिमायती मानी जा सकती है और प्राचीन राजतन्त्रकालीन होने के बावजूद भी आज की इस प्रजातान्त्रिक राज्य-पद्धति में भी अपना महत्त्वपूर्ण स्थान बनाये हुए है।

रात के सोते समय की छापामार लड़ाई (सौप्तिक युद्ध) को उन दिनों भी अच्छा नहीं समझा जाता था। हालांकि इसका रिवाज जारी था, पर यह क्षुद्र क्षत्रियों का ही काम माना जाता था। इसीलिए समरकेतु जैसे वीर को सौप्तिक युद्ध में पवृत्त देखकर वज्रायुध को आश्चर्य होता है।^{१०१} महाभारत में भी अश्वत्थामा के सौप्तिक-वध के विचार की कृपाचार्य ने काफी निन्दा की है।^{१०२} युद्ध में वीरगति पाने वाले को शोकपूर्ण तिलाजलि और श्रद्धाजलि देकर उनके प्रति सम्मान प्रकट किया जाता था।^{१०३} उन दिनों के युद्ध काफी लम्बे चलते थे। इसलिए आक्रामक सेना में मनोरजनार्थ सुन्दर-सुन्दर वनिताएँ और वार-वनिताएँ भी चला करती थी। वज्रायुध और समरकेतु — दोनों की सेनाओं में वार-वनिताओं का होना सिद्ध होता है। उन दिनों आक्रमणकारी आक्रान्त की सुन्दरी कन्या या वहिन से शादी करने की अपनी तमन्ना पूरी होने पर ही युद्ध समाप्त करने की धमकी दिया करता था, इसका ज्वलन्त प्रमाण वज्रायुध है।

काची नरेश कुसुमशेखर की सुरक्षात्मक युद्ध की तैयारियाँ भी तत्कालीन युद्ध-प्रणाली की ओर संकेत करती हैं। वज्रायुध के आक्रमण को रोकने के लिए वह अपनी ओर से पूरा-पूरा बन्दोबस्त करता है। किले की चारदीवारी जहाँ कहीं भी टूटी हुई थी वहाँ उसकी मजबूत मरम्मत कराता है, खाई को गहरी और दुष्पार बनवा देता है, आसपास के गाँवों को खाली कराकर जलवा कर साफ करा देता है, ताकि दुश्मन वहाँ पनाह न ले सके, बाहर के सभी कूपों और तालाबों के पानी को जहरीला बनवा देता है, ताकि दुश्मन उसे पीते ही मर जाएँ, अपनी राजधानी में सभी तरह की खाने-पीने की चीजें अधिक से अधिक मात्रा में जमा करा लेता है, ताकि शहर में भुखमरी न फैल सके, हिजडे, लगडे, लूले, भिखमगे, पागल और डरपोक आदमियों को शहर से दूर पहुँचवा देता है, ताकि वे वहाँ की प्रजा का मनोबल कमजोर न कर सकें, अपरिचितों का आना-जाना बन्द करवा देता है, ताकि कोई भेद दुश्मनों तक न पहुँच सके, विश्वस्त सैनिकों की सशस्त्र टुकड़ियों को सब ओर गस्त लगाने और रक्षा करने के लिए तैनात कर देता है, ताकि प्रजा में सुरक्षा की भावना बनी रह सके, चारदीवारी के पीछे जगह-जगह हाथ से फँके जाने काविल छोटे-छोटे नुकीले पत्थरों के ढेर लगवा देता है, ताकि वक्त-जरूरत पर उनकी मार से भी दुश्मनों को लौटाया जा सके, और स्थान-स्थान पर तोपों को भी लगवा देता है।^{१०४}

उसके इन सभी सुरक्षात्मक उपायो पर दृष्टिपात करते ही महाभारत के शान्ति-पर्व में भीष्म पितामह द्वारा युधिष्ठिर को बड़े विस्तार के साथ बताया गए सुरक्षात्मक उपायो की याद बरबश आ जाती है। तिलकमञ्जरी में बताया गए ये सभी उपाय, एकाध को छोड़कर महाभारत में बताया गए उपायो में से ही हैं।^{१०५} उन दिनों अपनी सहायता के लिए मित्र राजाओं का सहयोग भी ले लिया जाता था।

राजा लोग अपने दैनिक जीवन में सतर्क भी खूब रहते थे। विश्वस्त चिकित्सको द्वारा परीक्षा कराने के बाद ही भोजन करते थे। इस पर भी, भोजन की थाली के पास ही तोता, मैना, चकोर, कौच, कोयल आदि पक्षियों को भी बैठा लिया जाता था; क्योंकि जहरीले भोजन को देखकर इनकी चेष्टाओं में कुछ विशेष प्रकार का परिवर्तन हो जाया करता है।^{१०६} जहाँ कहीं ये जाते थे वहाँ की पहले से ही देखभाल करा ली जाती थी। खुशी के अवसरो पर उस समय के राजा लोग इनाम तो दिया ही करते थे, लेकिन कभी-कभी कैदियों को भी मुक्त कर देते थे।^{१०७} राज्य के सच्चे शुभचिन्तको को हार्दिक सम्मान दिया जाता था।

इस प्रकार हम देखते हैं कि उन दिनों का राजनैतिक वातावरण अपने आप में अस्थिर होने के बावजूद भी पूरी तौर से अपनी गौरवपूर्ण प्राचीनता को लिए हुए था, जिसे हम अस्वाभाविक नहीं कह सकते हैं।

सन्दर्भ

- १ तिलकमञ्जरी, पृ० १२६
- २ वही, पृ० ४२-४५
- ३ वही, पृ० ३२६ तथा ३३०
- ४ वही, पृ० ६६
- ५ वही, पृ० १७३
- ६ वही, पृ० ११४
- ७ वही, पृ० ११२
- ८ वही, पृ० ११७
९. वही, पृ० १६२-१६७
१०. वही, पृ० १०७-१०८
११. वही, पृ० १४४
- १२ वही, पृ० १८६
१३. वही, पृ० ११८-११९
१४. वही, पृ० १६६
१५. वही, पृ० ३४६
- १६ वही, पृ० १३४ तथा २६१
- १७ वही, पृ० ५६-६०

१८. वही, पृ० २८
 १९. वही, पृ० ३२७-३२८
 २०. वही, पृ० १६८, २६४ तथा २७०-२७१
 २१. वही, पृ० ३६०-३६१
 २२. वही, पृ० १७५, २८५, २८८-३१८
 २३. वही, पृ० २८७-२८९
 २४. वही, पृ० २६९-३००
 २५. वही, पृ० ४१७
 २६. वही, पृ० ४२७-४२८
 २७. वही, पृ० ८४, १३९ तथा १४१
 २८. वही, पृ० ८
 २९. वही, पृ० २६१
 ३०. वही, पृ० ९-१०
 ३१. वही, पृ० १८
 ३२. वही, पृ० १६९
 ३३. वही, पृ० १०
 ३४. वही, पृ० ५१
 ३५. वही, पृ० ११९
 ३६. वही, पृ० १३७ तथा २००
 ३७. वही, पृ० २३४-२३५
 ३८. वही, पृ० १७३
 ३९. वही, पृ० ३२१
 ४०. वही, पृ० ३८४
 ४१. वही, पृ० ४२२
 ४२. वही, पृ० १६३-१६४

(A) "Culture is that complex whole of which includes Knowledge, Belief, Art, Morals, Law, Custom, and any other capabilities, and habits acquired by man as a member of society"

—Quoted in 'Evolution of Indian Culture', By
 V. C. Pandey & K. Singh, p. 2

(B) "An organised body of conventional understanding manifest is art and artifact, which Persisting through traditions, characterizes human group."
 —Ibid, p. 3

(C) Ibid, p. 3

४३. ऋणानि त्रीण्यपाकृत्य मनो मोक्षे निवेशयेत् ।

अनपाकृत्य मोक्ष तु सेवमानो ब्रजत्यध ॥ —मनुस्मृति, अध्याय ६, श्लोक ३५

४४. तिलकमञ्जरी, पृ० २०, २१, २८-३१ तथा ५८
 ४५. वही, पृ० २७
 ४६. वही, पृ० ३२-६१
 ४७. वही, पृ० (क) ११२, (ख) २४४, (ग) २६५, (घ) ३४२, (ङ) ४०६, (च) ४१०,
 (छ) ४१७-४१८
 ४८. वही, पृ० ४०६-४१३
 ४९. वही, पृ० ३५-४५, ४६-५२, ५४-६१, १६४ तथा ३८१-३८३
 ५०. वही, पृ० ६०
 ५१. वही, पृ० ३३
 ५२. वही, पृ० ३६८-४०२
 ५३. वही, पृ० ६३
 ५४. वही, पृ० ६१-६२ तथा ६८
 ५५. वही, पृ० ३४
 ५६. वही, पृ० ७५-८०
 ५७. वही, पृ० २० तथा १३५
 ५८. वही, पृ० २६३
 ५९. वही, पृ० २६५
 ६०. वही, पृ० ७६
 ६१. वही, पृ० ४२२-४२३ तथा ४२५
 ६२. वही, पृ० ११५ तथा १८१
 ६३. वही, पृ० ६३-६५
 ६४. वही, पृ० ७७
 ६५. वही, पृ० ७८
 ६६. वही, पृ० १६६-१७०
 ६७. वही, पृ० ७३-७४
 ६८. वही, पृ० २०७-२०८
 ७९. वही, पृ० ७१ तथा १७४
 ७०. वही, पृ० ७२, ७७, ११५-११६ तथा १२३
 ७१. वही, पृ० १८६
 ७२. वही, पृ० ८३, ६५ तथा १०८
 ७३. वही, पृ० २६८, ३००-३०१

टिप्पणी—आजकल यह प्रथा कही भी नहीं पाई जाती है। आज न तो कामदेवता के कही मन्दिर हैं और न कोई इनकी पूजा की चर्चा ही किया करता है। आज 'काम' को देवता के रूप में स्वीकार करने की भावना, पता नहीं क्यों, किसी भी शिष्ट व्यक्ति के मन में नहीं जागती? शायद आज के मानव मन में समय एवं सीमा के टूट जाने से पाशविक भोग-वासना की उच्छृङ्खल आँधी में 'काम' के प्रति देवत्व-

भावना का अमर दीपक प्रज्वलित ही नहीं हो पाता है। पर काश ! ऐसा हो पाता ! यद्यपि आजकल की 'वसन्त पंचमी' का उत्सव कुछ मायने मे उसी काम-पूजा का प्रतीक माना जा सकता है, पर विवाह के पूर्व लडकियो से काम-पूजन के स्थान पर तो अब गौरी-पूजन कराने की ही प्रथा चल रही है। तुलसीदास के राम-चरितमानस की सीता ने भी गौरी-पूजा ही की है।

—लेखक

७४. वही, पृ० १९८-१९९ तथा २१०

७५. वही, पृ० ११६ तथा २३६-२३७

७६. वही, पृ० ४२६-४२७

७७. वही, पृ० २५६-२५७

७८. वही, पृ० ३५६

७९. वही, पृ० ३६६-३६६

८०. वही, पृ० ३७०

८१. वही, पृ० ३८१-३८३

८२. वही, पृ० ९

८३. वही, पृ० १६०

८४. वही, पृ० ३०६

८५. वही, पृ० १५८-१६१

८६. वही, पृ० ४५

८७. वही, पृ० १०८-१०९

८८. वही, पृ० ३३८

८९. वही, पृ० १९२

९०. वही, पृ० ३४१

९१. 'गिरिशिखरततिनिभशातकुम्भप्रासादमालाध्यासितोभयविभागै स्फुटविभाव्यमान-मरकतेन्द्रनीलवज्रवैदूर्यराशिभिश्चामीकराचलतटीव चण्डाशुरथचक्रमार्गै पृथुलायतै-विपणिपथै. प्रसाधिता.....'

—तिलकमञ्जरी, पृ० ८

९२. वही, पृ० २५९-२६०

९३. वही, पृ० ११७

९४. वही, पृ० १२७

९५. ".....परमारनरेश मुज (वाक्पतिराज द्वितीय) ने अपने जीतेजी ही अपने भतीजे भोज को गोद ले लिया था। परन्तु उसकी मृत्यु के समग्र भोज की अवस्था छोटी होने के कारण इस (भोज) का पिता सिन्धुराज मालवे की गद्दी पर बैठा। इसके बाद जब वि० स० १०५४ (ई० सन् १९७) से वि० स० १०६६ (ई० सन् १०१०) के बीच यह भी युद्ध मे मारा गया, तब राजा भोज मालवे का स्वामी हुआ।"

—राजा भोज, लेखक—विश्वेश्वरनाथरेड, प्रथम संस्करण, पृ० ६५

९६. वही, पृ० ६३-६४

६७ “.....त्वया हि बहव कृता सङ्ग्रामाः, हताश्च सख्यातीता क्षत्रियक्षोणीपतयः;
इति ब्रुवाणम् उवाच नक्तचर नृपति.—प्रेतनाथ ! नान्यथोदित भवता ।
 तथ्यमेवेदम् । कृता शतकृत्वो मया सङ्ग्रामा । हताश्च सख्यातीता क्षत्रियक्षोणी-
 पतय । किन्तु..... न कृतस्तत्कपालाना सङ्ग्रह ।”

—तिलकमञ्जरी, पृ० ५१

६८तिलकमञ्जरी, पृ० ६३, ६१, ६३ तथा ६८

६९. “नैवासन्नद्धकवचो योद्धव्य क्षत्रियो रणे ।
 एक एकेन वाच्यश्च विसृजेति क्षिपामि च ॥
 स चेत्सन्नद्ध आगच्छेत्सन्नद्धव्य ततो भवेत् ।
 स चेत्ससैन्य आगच्छेत्ससैन्यस्तमथाह्वयेत् ॥

भग्नशस्त्रो विपन्नश्च कृत्तज्यो हतवाहनः ।
 चिकित्स्य स्यात्स्वविषये प्राप्यो वा स्वगृहे भवेत् ॥
 निर्घ्रणश्च स मोक्तव्य एष धर्म सनातनः ।
 तस्माद् धर्मेण योद्धव्यमिति स्वायम्भुवोऽब्रवीत् ॥”

—महाभारत, शान्तिपर्व, अध्याय ६५, श्लोक ७-८ तथा १३-१४

१००. तिलकमञ्जरी, पृ० ८६-९८

१०१. वही, पृ० ९४

टिप्पणी—समरकेतु एक प्रशस्त और ख्यातिप्राप्त उदीयमान योद्धा था । पर अपनी अनन्यवल्लभा प्रेमिका मलयसुन्दरी की कोमल भावनाओं से खिलवाड़ करने वाले और उसकी प्राणान्तक पीडा में कारण बनने वाले वज्रायुध के नृशस व्यवहार को सुनकर क्रोध से उसका शौर्यसम्पन्न खून खौलने लगा, और यही कारण है कि उसने सूर्योदय की प्रतीक्षा किए बिना ही वज्रायुध पर रात में धावा बोल दिया ।

—लेखक

१०२

“न वध पूज्यते लोके सुप्तानामिह धर्मत ।
 तथैवापास्तशम्ब्राणा विमुक्तरथवाजिनाम् ॥
 ये च ब्रूयुस्तवास्मीति ये च स्यु शरणागता ।
 विमुक्तमूर्धजा ये च ये चापि हतवाहनाः ॥
 अद्य स्वप्स्यन्ति पञ्चाला विमुक्तकवचा विभो ।
 विश्वस्ता रजनी सर्वे प्रेता इव विचेतसः ॥
 यस्तेषां तदवस्थानां द्रुह्येत पुरुषोऽनृजु ।
 व्यक्त स नरके मज्जेदगाधे विपुलोऽप्लवे ॥”

—महाभारत, सौप्तिकपर्व, अध्याय ५, श्लोक ११-१४

१०३ तिलकमञ्जरी, पृ० ९७

१०४. वही, पृ० ८२

१०५ महाभारत, शान्तिपर्व, अध्याय ६६

१०६. तिलकमञ्जरी, पृ० ६६

टिप्पणी—विषमिश्रित भोजन को देखकर ही कतिपय पशु-पक्षियो मे होने वाले परिवर्तन निम्न प्रकार से कहे गये हैं—

“..... चकोरस्याक्षिवैराग्य जायते क्षिप्रमेव तु ॥

दृष्ट्वान्न विपससृष्ट म्रियन्ते जीवजीवका ।

कोकिल. स्वरवैकृत्य क्रौञ्चस्तु मदमृच्छति ॥

हृष्येन्मयूरः उद्विग्नः क्रोशतः शुकसारिके ।

हसः क्ष्वेडति चात्यर्थं भृङ्गराजस्तु कूजति ॥”

—सुश्रुतसहिता, कल्पस्थान, अध्याय १, श्लोक ३०-३२

१०७. तिलकमञ्जरी, पृ० ७७, १७३ तथा १६५

पूर्ववर्ती साहित्यकारों का प्रभाव

प्रथम विषय

साहित्यकार एवं साहित्यिक आदान-प्रदान : एक संक्षिप्त विश्लेषण

वास्तव में साहित्यकार की दुनियाँ दोहरी होती है। एक तो वह, जहाँ से उसे खाने-पीने, पहिने-ओढ़ने आदि की शरीरोपयोगी सभी चीजों के साथ ही साथ अपनी साहित्यिक दुनियाँ की रचना के लिए जोरदार मसाला भी मिलता है, और दूसरी वही उसकी साहित्यिक दुनियाँ, जिसे वह कुछ अंश में स्वयं भी बसाता है और काफी अंश में उसे वह दूसरे साहित्यकारों द्वारा बसी बसायी भी मिलती है। यही कारण है कि साहित्यकार जहाँ एक ओर अपने वर्तमानकालीन समाज के विविध वातावरणों से प्रभावित होता है, वहीं दूसरी ओर वह वर्तमान तथा अतीत के साहित्यिक-संसार की भी विचार-धाराओं से अछूता नहीं रह पाता।

साहित्यकार की जिस प्रकार दुनियाँ दोहरी होती है उसी प्रकार उसका व्यक्तित्व भी दोहरा होता है—एक तो आन्तरिक और दूसरा बाह्य। आन्तरिक व्यक्तित्व के सम्पोषण में जहाँ विचारधाराओं को ही सभी अधिक महत्त्व देते हैं, वहाँ बाह्य व्यक्तित्व के परिस्फुरण में समाज की प्रधानता को भी कोई नजर-अन्दाज नहीं करता। चूँकि सच्चे साहित्यकार को बाह्य व्यक्तित्व से अधिक अपने आन्तरिक व्यक्तित्व की चिन्ता रहती है, इसलिए वह उसके निर्माण, परिमार्जन एवं विकास के लिए स्वाध्यायशील और मनन-शील भी होता है। उसे दूसरे साहित्यकारों की बसाई हुई साहित्यिक दुनियाँ की भी सँभल करने का शौक लग जाता है, और लगना भी चाहिए। क्योंकि ऐसा होने पर ही तो उसके आन्तरिक व्यक्तित्व में बसने वाला 'साहित्यकार' जागता है, और यदि उसमें उस समय 'नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा' का थोड़ा भी सस्पर्श हुआ तो वह निश्चय ही सर्जना-शील भी हो उठता है। कालान्तर में उसकी यही सर्जनाशीलता साहित्य-जगत् के लिए किसी न किसी प्रकार की देन बन जाती है और फिर उसकी इस देन से उसकी उस साहित्यिक दुनियाँ का भी दायरा बढ़ जाता है जिसके परिवेश में वह स्वयं समाया हुआ रहता है।

साहित्यकार के इस स्तर की अनुभूति करने के बाद एक समालोचक के मन में यह जिज्ञासा उठना स्वाभाविक है कि उपर्युक्त साहित्यकार अपनी काव्य रचनाओं के

लिए अपने पूर्ववर्ती तथा सहवर्ती साहित्यकारों की काव्य रचनाओं से कुछ लेता (आदान करता) है या नहीं ? तथा अपने सहवर्ती और परवर्ती साहित्यकारों को काव्य-रचना के लिए अपनी काव्य रचनाओं से वह कुछ देता (प्रदान करता) है या नहीं ?

इस जिज्ञासा को पूरा करने के लिए यदि हम किसी भी देशविशेष के किसी भी समाजविशेष में रहने वाले मानवों की सस्कृति और सभ्यता के स्वरूप पर दृष्टिपात करें तो अनुभव करेंगे कि मानव-शिशु समाज की जिस सस्कृति और जिस सभ्यता में पलता और पुष्ट होता है, उसके जीवन पर उसका अवश्य ही प्रभाव पड़ता है। लेकिन जब वह बड़ा हो जाता है तब उसकी स्वयं की भी एक सस्कृति बन जाती है, जिसे उसकी विचार-धारा कह दिया जाता है। इतना ही नहीं, बल्कि उसकी एक व्यक्तिगत सभ्यता भी होती है। मगर उसकी इस सस्कृति और सभ्यता पर समाज की विरासत के रूप में मिलने वाली समष्टिगत सस्कृति और सभ्यता की छाप अवश्य ही रहती है। हाँ, इतना अवश्य है कि किसी पर अधिक और किसी पर कम। जिस पर अधिक होती है उसकी सस्कृति और सभ्यता को समाज की सस्कृति और सभ्यता से भिन्न समझने की नीवत ही नहीं आती, और जिस पर कम होती है उसकी सस्कृति और सभ्यता को समाज की सस्कृति और सभ्यता से अलग समझ लिया जाता है। कालान्तर में उसकी वही सस्कृति और सभ्यता दूसरे मनुष्यों के लिए किसी न किसी रूप में प्रेरणा का स्रोत भी बन जाती है। तात्पर्य यह है कि मनुष्य के जीवन पर एक ओर समाज की पीढ़ी दर पीढ़ी से चली आ रही विरासत का प्रभाव पड़ता है, वही दूसरी ओर उसका भी जीवनदर्शन समाज को प्रभावित किए बिना नहीं रहता।

हम दूसरा ज्वलन्त उदाहरण वैज्ञानिक जगत् से भी दे सकते हैं। देखा जाता है कि प्रत्येक सच्चा वैज्ञानिक अपनी वैज्ञानिक दुनियाँ के समकालीन और अतीतकालीन वैज्ञानिकों की उपलब्धियों से प्रभावित होता है और उनसे बहुत कुछ सीखता है। साथ ही साथ वह उन्हीं प्राचीन उपलब्धियों के सहारे अपनी मेधा और प्रतिभा के बल पर कुछ नवीन उपलब्धि भी करना चाहता है। यदि वह इसमें सफल हुआ तो निश्चय ही अपनी वैज्ञानिक दुनियाँ के दूसरे समकालीन और भविष्यकालीन वैज्ञानिकों की खोज को एक नई दिशा भी दे जाता है। सारांश यह है कि वैज्ञानिक जहाँ एक ओर अपनी वैज्ञानिक दुनियाँ से बहुत कुछ लेता है वही दूसरी ओर वह अपनी विज्ञान-साधना से उसे कुछ देता भी है।

इस प्रकार हम इन उपर्युक्त दो उदाहरणों से इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि जिस प्रकार एक सामाजिक प्राणी अपने समाज से, तथा एक क्रियाशील वैज्ञानिक अपने वैज्ञानिक जगत् से बहुत कुछ लेने के साथ ही साथ उसे यथाशक्ति कुछ न कुछ देता भी है, ठीक उसी प्रकार एक सर्जनाशील साहित्यकार भी एक ओर अपने साहित्यिक जगत् से बहुत कुछ लेता भी है और दूसरी ओर वह उसे कुछ न कुछ देता भी है। अर्थात् साहित्यिक जगत् में साहित्यकार का यह साहित्यिक आदान-प्रदान हमें सामाजिक और वैज्ञानिकों के आदान-प्रदान के समान ही सुतरा शाश्वतिक और स्वाभाविक मानना पड़ेगा।

इस प्रसंग में मुझे यह भी कहना है कि आदान-प्रदान की यह प्रक्रिया सभी प्रकार के ज्ञान, विज्ञान और कला के क्षेत्रों में अपनाई जाती है। यदि ऐसा नहीं किया जाता तो हम आज भी जीवन के उसी स्तर में होते जहाँ हजारों साल पहले थे। क्योंकि ज्ञान-विज्ञान और कला-विषयक विरासत को अपनाये बिना और उसे परिमार्जित या परिवर्धित किए बिना हम उसके ककहरा और बारहखड़ी से आगे उसके विषय में कुछ जान ही नहीं सकते। चूँकि साहित्य भी एक कला है, और इसमें जनजीवन की मीमासा भी है, अतः इसके प्रत्येक साधक को अपनी साहित्यिक विरासत पर नजर रखनी ही पड़ती है। साथ ही साथ वह अपनी भावी साहित्यिक पीढ़ी के लिए कुछ न कुछ नई रोशनी भी देना चाहता है। इसका स्पष्ट परिणाम यह होता है कि उसे साहित्यिक आदान-प्रदान करना ही पड़ता है, और करेगा भी क्यों नहीं? वह इससे बच भी तो नहीं सकता।

आदान-प्रदान के विविध प्रकार

साहित्य के उद्यान में जब कोई साहित्यकार सैर करता है तो वह वहाँ का कोना-कोना छानता है, उसके अगो और प्रत्यगो पर अपनी पारदर्शनी और सारग्राहिणी दृष्टि जमाता है, और उस समय उसे वहाँ भाव, भाषा, रस रीति, छन्द, ध्वनि, गुण, अलङ्कार, उद्देश्य आदि साहित्य के उपस्कारक जो भी तत्त्व मिलते हैं उन सभी पर वह सहृदयता-पूर्वक मनन-चिन्तन करता है। साथ ही वह उनका अपने लिए सभी पहलुओं से मूल्याङ्कन भी करता है। वह सोचता है कि उनमें से उसकी काव्य-रचना के लिए कौन-कौन से तत्त्व उपयोगी और कीर्तिवर्धक हो सकते हैं। उस समय उसकी उर्वर मनोभूमि पर वे तत्त्व अकुरित होने लगते हैं जिनमें प्रभविष्णुता और अनुकरणीयता की मात्रा प्रबल होती है, और कालान्तर में जब वही साहित्यकार अपनी भावनाओं को काव्य का रूप प्रदान करता है तो उसकी मनोभूमि में बसे हुए वे ही तत्त्व उसकी रचना में प्रतिफलित भी होने लगते हैं।

चूँकि मनुष्यों की रुचि भिन्न-भिन्न हुआ करती है इसलिए सभी साहित्यकारों की मनोभूमियों पर साहित्य के सङ्घटक तत्त्वों का प्रभाव समान रूप से नहीं पड़ता। कोई किसी एक तत्त्व विशेष से प्रभावित होता है तो कोई किसी दूसरे तत्त्व विशेष से। इसीलिए देखा गया है कि कोई तो साहित्य जगत् की विरासत के रूप में प्राप्त होने वाले रस को ही अपने काव्य में प्रधानता देता है तो कोई रीति को ही सर्वस्व समझता है, कोई अलङ्कारों को तो कोई छन्दों की विविधता को, और कोई भाषा की भव्यता को तो कोई प्रतिपाद्य की परिकल्पना को ही महत्त्व देता है। कभी-कभी साहित्यकारों के मन पटल पर काव्य-जगत् के गद्यात्मक किंवा पद्यात्मक स्वरूप की अनुकरणीयता का भी प्रभाव पड़ जाता है।^१ इतना ही नहीं, बल्कि इन गद्यात्मक और पद्यात्मक काव्य विधाओं के अन्य भेदों और उपभेदों की परम्परा के चल जाने में भी हमें तो इस साहित्यिक आदान-प्रदान की प्रक्रिया का ही हाथ लगता है। इन सभी तथ्यों की ओर विहगावलोकन करते हुए यहाँ यह भी कहा जा सकता है कि साहित्य के क्षेत्र में आदान और प्रदान के विषयों की सीमा दिन-प्रतिदिन काफी व्यापक ही होती जा रही है। यहाँ हम उन्हें, फिलहाल,

निम्नलिखित सात प्रतीकों में विभक्त कर रहे हैं—

- (१) कथानक का आदान,
- (२) शब्दों का आदान,
- (३) विषय का आदान,
- (४) शैली का आदान,
- (५) छन्दों का आदान,
- (६) दृश्य का आदान तथा
- (७) वस्तु (पदार्थ) का आदान ।

अब आईए, प्रत्येक प्रतीक पर कुछ विश्लेषण भी कर लिया जाए ।

(१) कथानक का आदान

समाज में जब कभी किसी व्यक्तिविशेष को, उसके कार्यकलापों के आधार पर, विशिष्ट महत्त्व दे दिया जाता है तो साहित्यकार उसके जीवनचरित एवं जीवनदर्शन को झट से अपनी सर्जना का विषय बना लेते हैं । भला बनाएँ भी क्यों नहीं ? उसमें आकर्षण ही इतना होता है कि वे उसकी उपेक्षा कर नहीं सकते । यही कारण है कि जब दूसरा साहित्यकार इस प्रकार के विशिष्ट चरित्र सम्पन्न महापुरुषों से सबधित काव्यों को पढ़ता है तो वह उनसे इतना प्रभावित हो जाता है कि वह स्वयं भी उसी कथानक को लेकर, अपनी ओर से भी, एक स्वतन्त्र रचना करने की बात सोचने लगता है । यदि वह प्रतिभाशाली है तो केवल सोचकर ही नहीं रह जाता, बल्कि उसे पूरा भी कर डालता है । कालान्तर में जब उसकी वही रचना पाठकों के सामने आती है तो उन्हें यह समझते देर नहीं लगती कि उसने अपनी रचना के कथानक का अवश्य ही आदान (आहरण) किया है । हम देखते हैं कि हमारे भारतवर्ष में राम, कृष्ण, युधिष्ठिर, उदयन, गौतमबुद्ध, अशोक, महाराणा प्रतापसिंह, क्षत्रपति शिवाजी, गुरु गोविन्दसिंह, झाँसी की रानी लक्ष्मीबाई, महात्मा गाँधी, जवाहरलाल नेहरू आदि महापुरुषों से सम्बन्धित कथानकों का साहित्यकारों ने खूब खुलकर आदान-प्रदान किया है । इनमें भी राम और कृष्ण के कथानकों का तो इतना अधिक आदान-प्रदान हुआ है कि न केवल संस्कृत साहित्य में ही अपितु हिन्दी साहित्य में भी इन दोनों (राम-कृष्ण) के कथानकों से सम्बन्धित काव्यों की दो धाराएँ ही बन गई हैं ।

चूँकि इसी प्रसंग में मैं यह भी कहना चाहता हूँ कि कथानक का आदान-प्रदान केवल प्रबन्धात्मक काव्यों में ही नहीं होता, बल्कि मुक्तक पद्यों में भी पाया जाता है, इसलिए मैं यहाँ यह भी स्पष्ट करना उचित समझता हूँ कि कथानक शब्द से यहाँ मेरा तात्पर्य केवल सुसङ्गठित प्रबन्धात्मक कथा (प्लॉट) से ही नहीं है, (जैसा कि इसी शोध ग्रन्थ के द्वितीय अध्याय में रहा है,) बल्कि कवि के पूर्वापरसन्दर्भविहीन 'भावमात्र' से भी है । कवियों के ऐसे मुक्तक पद्य, जिनमें पर्याप्त भाव-साम्य पाया जाता है, आए दिन पाठकों के सामने आते ही हैं । उदाहरणार्थ समानभावात्मक कुछ पद्य प्रस्तुत कर रहा हूँ—

(क) कान्ते तल्पमुपागते विगलिता नीवी स्वयं बन्धनात्
तद्वासः यमेखलागुणधृतं किञ्चिन्नितम्बे स्थितम् ।
एतावत् सखि ! वेद्मि केवलमहं तस्याङ्गसङ्गे पुनः
कोऽसौ कारि रतं नु किं कथमपि स्वल्पापि मे न स्मृतिः ।

यह मुक्तक पद्य अमरुक कवि का लिखा हुआ है। इसका भाव यह है कि हे सखि ! ज्योही प्रियतम मेरे बिस्तर पर आया, त्यों ही मेरी नीवी अपने आप ही खुल गई थी..... बस इतना तो मुझे याद है। पर उसके अङ्गी की लपेट में आने पर वह कौन है ? मैं कौन हूँ ? सम्भोग क्या है ? इसकी मुझे फिर जरा भी याद नहीं रही।

स्पष्ट है कि यहाँ किसी प्रिय सहेली के पूछने पर कोई नायिका उसे अपने सम्भोग सुख का अनुभव सुना रही है। पर अमरुक कवि के इस मुक्तक का भाव प्रसिद्ध कवयित्री विज्जिका को इतना अच्छा लगा कि उन्होंने भी इसे अपना लिया; और इसी आशय का एक पद्य भी लिख डाला। हाँ, शार्दूलविक्रीडित की बजाय छन्द उन्होंने वसन्ततिलका कर लिया। उनका वह पद्य इस प्रकार है—

घन्यासि या कथयसि प्रियसङ्गमेऽपि
विश्रब्धचाटुकशतानि रतान्तरेषु ।
नीवीं प्रति प्रणिहिते तु करे प्रियेण
सख्या शपामि यदि किञ्चिदपि स्मरामि ॥

मतलब यह है कि तू धन्य है जो प्रियतम के साथ सम्भोग करते समय भी मीठी-मीठी बातें कर लेती है, (लेकिन अपनी मैं क्या कहूँ ?) मेरा प्रियतम मेरे नीवी-बन्धन को खोलने के लिए जैसे ही हाथ बढाता है वैसे ही मुझे तो तेरी कसम कुछ भी याद नहीं रहता।

(ख) ते पान्तु वः पशुपतेरलिनीलभासः, कण्ठप्रदेशघटिताः फणिनः स्फुरन्तः ।
चन्द्रामृताम्बुकणसेकसुखप्रलुहैर् यैरङ्कुरैरिव विराजति कालकूटः ॥

भाव यह है कि भगवान् शंकर के गले में लिपटे हुए तथा भ्रमरो के समान काले वे साँप तुम लोगो की रक्षा करे, चन्द्रमा में रहने वाले अमृत की बूंदों के टपकते रहने से मानो उत्पन्न हुए अकुरो के समान जिनसे (शंकर के गले का) कालकूट (हलाल विष) सुशोभित होता रहता है।

अब लीजिए, इसी भाव से मिलते-जुलते भाव का दूसरा पद्य भी देखिए—

जयन्ति नीलकण्ठस्य नीलाः कण्ठे महाहयः ।
गलद्गङ्गाम्बुसंसिषतकालकूटाङ्कुरा इव ॥

इसमें कवि का कहना है कि भगवान् शंकर के गले में काले साँप, गङ्गा-जल के निरन्तर झरते रहने से मानो उगे हुए कालकूट विष के अकुरो के समान, सुशोभित होते रहते हैं।

स्पष्ट है कि इस दूसरे कवि ने पहले वाले कवि के पद्य के भाव का आदान (आहरण) कर लिया है।

(ग) शून्यं वासगृहं विलोक्य शयनादुत्थाय किञ्चिच्छनेर्
निद्राध्याजमुपागतस्य सुचिरं निर्वर्ण्यं पत्युर्मु ।
विश्रब्धं परिचुम्ब्य जातपुलकामालोक्य गण्डस्थलीं
लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता वाला चिर चुम्बिता ॥

सभी जानते हैं कि यह उपर्युक्त पद्य अमरुघातक का है, पर इसी के भावार्थ का आहरण करके हिन्दी साहित्य के कविवर बिहारीलाल ने भी एक दोहा लिखा है, जो इस प्रकार है—

मैं मिसहा सोयो भुक्ति, मुंह चूम्यो ढिग जाय ।
हँस्यो, खिसानी, गलु गह्यो, रही गरे लिपटाय ॥

बिहारी पर संस्कृत साहित्य की काफी छाप पड़ी है। उनकी सतसई में अनेक दोहे ऐसे हैं जिनमें गोवर्धनाचार्य की आर्यासप्तशती और हाल की गाथासप्तशती के पद्यों का पर्याप्त प्रभाव दीखता है। यहाँ मैं सिर्फ नमूने के तौर पर कुछ ही पद्य प्रस्तुत कर रहा हूँ—

(घ) चिकुरविसारणति ङ्ङ्गतकण्ठीविमुक्तवृत्तिरपि वाला ।
त्वामियमंगुलिकल्पितकचावकाशा विलोकयति ॥

—आर्या सप्तशती से।

कंजनयनि मंजन किए, बैठी व्यौरति वार ।
कच चुरिन विच दीठ बै, चितवति नन्दकुमार ॥

—बिहारी सतसई से।

(ङ) श्रायासः परहिंसा वैतंसिकसारमेय तव सारः ।
त्वामपसार्य विभाज्यः कुरङ्ग एपोऽघुनैवान्यैः ॥

—आर्या सप्तशती से।

स्वारय, सुकृत न श्रम वृथा, देखि विहंग विचार ।
बाज, पराए पानि परि, तू पंछीनु न मार ॥

—बिहारी सतसई से।

(च) भ्रामं भ्रामं स्थि स्नेहे तव पयसि तत्र तं ।
श्रा पतितनौकायितमनप्रा विनयमपनीय ॥

—आर्या सप्तशती से।

फिरि फिरि चित उतही रहत, टूटी लाज की लाव ।
श्रंग श्रंग छवि भौर में, भई भौर की नाव ॥

—बिहारी सतसई से।

- (छ) दत्तमनाकर्णनमिह सम्यगथाभूद् वृथा लमाह्वानम् ।
मन्ये तारणविरुदस्त्यवतो द्विरदं समुत्तार्य ॥
—आर्या सप्तशती से ।
- नीकी दई अनाकिनी, फीकी परी गुहार ।
तज्यो मनो तारन विरुद, वारिक वारन तार ॥
—विहारी सतसई से ।
- (ज) यावन्न कोशविकासं प्राप्नोतीपन्मालतीकलिका ।
मकरन्दपानलोभयुक्तो भ्रमरस्तावदेव सर्वयसि ॥
—गाथा सप्तशती से ।
- नहि पराग नहि मधुर मधु, नहि विकास इहि काल ।
अली कली ही सो विध्यो, आगे कौनु हवाल ॥
—विहारी सतसई से ।
- (झ) स्फुरिते वामाक्षि ! त्वयि ेष्यति स ि िोऽद्य सत्सुचिरम् ।
सस्मीत्य ददि त्वं तं प्रेक्षिष्ये ॥
—गाथा सप्तशती से ।
- वाम बाँह फरकत मिले, जो हरि जीवन मूरि ।
तो तोही सौ भँटिहों, राखि दाहिनी दूरि ॥
—विहारी सतसई से ।
- (ञ) वाचया किं भण िं कियन्मात्रं वा लिख्यते लेखे ।
तव विरहे यद् दुःख तस्य त्वमेव गृहीतार्थः ॥
—गाथा सप्तशती से ।
- कागद पर नहि लिखत बन, कहत संदेस लजात ।
कहि है सब तेरो हियौ, मेरे हिय की बात ॥
—विहारी सतसई से ।
- अब विहारी को छोड़िए और हिन्दी साहित्य के आचार्य कवि केशव को देखिए ।
इन्होंने अपनी 'रामचन्द्रिका' में संस्कृत साहित्य के प्रसन्नराघव और हनुमन्नाटक नामक
नाटको से कई भावों का आदान किया है । उदाहरणार्थ दो पद्य प्रस्तुत हैं—
- (क) मातस्तातः क्व यातः ? सुरपतिभवनं, हा कुतः ? पुत्रशोकात्,
कोऽसौ पुत्रश्चतुर्णां ? त्वमवरजतया यस्य जातः, किमस्य ?
प्राप्तोऽसौ काननान्तं, किमिति ? नृपगिरा, किं तथाऽसौ वभाषे ?
मद्वाग्बद्धः, फलं ते किमिह ? तव धराधीशता, हा हतोऽस्मि ॥
—जयदेव के प्रसन्नराघव से ।

कहु मातु कहाँ नृप ? तात, गए सुरलोकहिं, ।। सुतशोक लए,
सुत कौन सु ? राम, कहाँ है अब ? वन लक्ष्मण सीय समेत गए ।
वन क कहा कहि ? केवल मीं सुख, यामे कहा सुख तोको भए ?
तुमको प्रभुता, धिक तोकों कहो, अपराध विना सिगरेई हए ॥

—केशव की रामचन्द्रिका से ।

(ख) ब्रह्मन्मध्ययनस्य नैष समयस्तूष्णी वहिः स्थी
स्वल्पं जल्प बृहस्पते, जडमते, नैषा सभा वज्रिणः ।
स्तोत्रं संहर नारद स्तुतिकथालापैरलं तुम्बरो
सीतारल्लकभल्लभग्नहृदयः स्वस्थो न लङ्के रः ॥

—हनुमन्नाटक से ।

पढ़ौ विरंचि मौन वेद जीव सोर छण्डि रे
कुबेर बेर कै कही न जक्ष भीर मण्डि रे ।
दिनेस जाइ दूरि बैठि नारदादि ही
न बोलि चन्द मन्दबुद्धि इन्द्र की सभा नहीं ॥

—केशव की रामचन्द्रिका से ।

इन उपर्युक्त कतिपय पद्यों को पढ़ लेने के पश्चात् इस धारणा का दृढ़ होना अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता कि एक साहित्यकार दूसरे साहित्यकार के भाव से प्रभावित होकर कभी-कभी उसी भाव से मिलते-जुलते दूसरे पद्य की सर्जना का लोभ नहीं रोक पाता है ।

(२) शब्दों का आदान

कभी-कभी लोग दूसरे कवि के चमत्कारपूर्ण शब्दों का, या फिर पूरे वाक्य का ही आहरण कर लिया करते हैं । काव्यमीमांसा के रचयिता यायावरीय राजशेखर ने शब्दों के इस आदान को—पद, पाद, अर्धवृत्त और प्रबन्ध के भेद से—पाँच प्रकार का माना है^२, और सोदाहरण समझाया भी है । पर जहाँ तक मैं समझता हूँ, उन्होंने आरम्भिक—पदहरण, पादहरण और अर्थहरण—तीन भेदों को तो भली-भाँति समझा लिया है, लेकिन अन्तिम—वृत्तहरण और प्रबन्धहरण—दो भेदों को समझाने में काफी शिथिलता दिखाई है । यहाँ तक कि वृत्तहरण के विश्लेषण में वह बिल्कुल मौन ही है । अब लीजिए, हम उन्हीं के अनुसार शब्द-आहरण के भेदों को संक्षेप में सोदाहरण प्रस्तुत करते हैं—

(अ) पद हरण

दूराकृष्टशिलीमुखव्यतिकरान्नो कि किर निमान्
आराद् व्यावृतपीतलोहितमुखान् कि वा पलाशानपि ।

पान्थाः केसरिणं न पश्यत पुरोऽप्येनं वसन्तं वने
मूढा रक्षत जीवितानि शरणं यात प्रियां देवताम् ॥

अरे राहगीरो ! क्या तुम लोग शिलीमुखी (वाणो-भ्रमरो) के झुण्डो को दूर से ही खीच रखने वाले इन किरातो (लुटेरे भीलो, फूले हुए चिरायता नामक विशेष प्रकार के वृक्षो) को नहीं देख रहे हो ? और पास में ही खडे हुए लाल-पीले मुँह वाले इन पलाशो (नरमास-भोजी राक्षसो, फूले हुए ढाक के पेडो) को भी नहीं देख रहे हो ? ताज्जुव है कि तुम लोग सामने खडे हुए इस केसरी (सिंह, नागकेसर के वृक्ष) को भी नहीं देख रहे हो । अरे मूर्खों ! अपने प्राणो की रक्षा करो, भागो और सीधे अपनी इष्ट-देवता (सकट से रक्षा करने वाली आराध्यदेवी, कामवेदना से रक्षा करने वाली प्रेमिका) की शरण में जाओ ।

इस उपर्युक्त पद्य के द्व्यर्थक 'शिलीमुख' और 'किरात' शब्दों का आदान करके किसी दूसरे कवि का बनाया हुआ पद्य इस प्रकार है—

(ब) पादहरण

इत्युक्तवानुक्तिविशेषरम्यं

मनः समाधाय जयोपपत्ती ।

उदारचेता गिरमित्युदारां

द्वैपायनेनाभिदधे नरेन्द्रः ॥

—भारवि किरातार्जुनीय, ३/१०

इस पद्य के प्रथम पाद के शब्दो का पूरा-पूरा आहरण निम्नलिखित पद्य में पाया जाता है—

इत्युक्तवानुक्तिविशेषरम्यं

रामानुजन्मा विरराम मानी ।

संक्षिप्तमाप्तावसरं च वा

सेवाविधिज्ञैः पुरतः प्रभूणाम् ॥

कभी-कभी ऐसा भी देखा गया है कि किसी कवि द्वारा प्रयुक्त, अर्थान्तरन्यास से सम्बन्धित, पद्य के चतुर्थपाद को पूरी तरह से व्याप्त करने वाली किसी सूक्ति को निराशावश गलत सावित करने के लिए कुछ साहित्यकार उसका पूर्ण आहरण करके उसी से अपना नया पद्य आरम्भ कर देते हैं । उदाहरण प्रस्तुत है—

त्यागाधिका स्वर्गमुपाश्रयन्ते

त्यागेन हीना नरकं व्रजन्ति ।

न त्यागिनां किञ्चिदसाध्यमस्ति

त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ति ॥

उपर्युक्त पद्य के चतुर्थ पाद को लेकर शुरू किया गया पद्य नीचे है—

त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ती-
 त्यलीकमेतद् भुवि सम्प्रतीतम् ।
 जातानि सर्वव्यसनानि तस्यास्
 त्यागेन मे मुग्धविलोचनायाः ॥

(स) अर्ध-आहरण

इसका तात्पर्य है आधे श्लोक का आहरण । उदाहरण प्रस्तुत है—

पादस्ते नरवर ! दक्षिणे ुद्रे
 पादोऽन्यो हिमवति हेमकूटलग्ने ।
 आक्रामत्यलघु महीतलं त्वयीत्थं
 भूपालाः प्रणतिमपास्य किन्नु कुर्युः ॥

उपर्युक्त श्लोक के पूर्वार्ध का आहरण करके बनाया गया श्लोक निम्नलिखित है—

पादस्ते नरवर ! दक्षिणे समुद्रे
 पादोऽन्यो हिमवति हेमकूटलग्ने ।
 इत्थं ते वि पदद्वयस्य राजन्
 आश्चर्यं कथमिव सीवनी नभिन्ता ॥

(द) वृत्तहरण

राजशेखर ने शब्दाहरण के भेदों में इस वृत्तहरण को गिनाया तो है, पर समझाया नहीं है । मेरी दृष्टि से इसका अन्तर्भाव मेरे मनोनीत 'छन्दों के आदान' के भेद में बड़ी अच्छी तरह हो सकता है । अतः मैं अपनी ओर से अलग से इसका विश्लेषण करना यहाँ उचित नहीं समझता हूँ । क्योंकि मैं आगे चलकर 'छन्दों का आदान' प्रतीक को स्पष्ट करूँगा ही ।

(ई) प्रबन्धहरण

राजशेखर ने शब्दाहरण का प्रबन्धहरण नामक यह जो पाँचवाँ भेद किया है, समालोचना की कसौटी पर खरा नहीं उतरता है । क्योंकि किसी कवि के पूरे प्रबन्ध का या पूरे पद्य का आहरण करके उसे अपना घोषित कर देना, या उसकी दूसरे रूप में व्याख्या कर देना कवित्व नहीं माना जा सकता है । ऐसा व्यक्ति या तो चोर कहा जाएगा या फिर व्याख्याकार; पर कवि किसी भी हालत में नहीं कहा जा सकता ।

(३) विषय का आदान

साहित्यकारों में साहित्य रचना के विषय का भी आदान-प्रदान चला करता है । पाश्चात्य जगत् के उपन्यास-साहित्य की भाँति हिन्दी साहित्य में तिलस्मी और जासूसी

उपन्यासों की सर्जना हुई है। देवकीनन्दन खत्री के 'चन्द्रकान्ता', 'चन्द्रकान्तासन्तति' और 'भूतनाथ' नामक तिलस्मी और अय्यारी उपन्यासों के प्रभाव ने ही किशोरीलाल गोस्वामी को भी 'कटे मूँड की दो-दो बातें', 'खूनी औरत के सात खून', 'जिन्दे की लाश' आदि तिलस्मी और जासूसी उपन्यास लिखने की प्रेरणा दी है। उपन्यासकार सम्राट् प्रेमचन्द की रचनाओं से प्रेरणा लेकर, बालविवाह, विधवाजीवन, पुनर्विवाह, वेष्ट्यावृत्ति, किसानों की समस्याएँ, दहेज-प्रथा, देशभक्ति आदि विषयों को लेकर न जाने कितने औपन्यासिक साहित्यकारों ने साहित्य सर्जना की है। अतः इन सभी तथ्यों को दृष्टि में रखते हुए यह कहा ही जा सकता है कि क्रियाशील साहित्यकार किसी अन्य साहित्यकार द्वारा भी चर्चित विषय पर कुछ विशेष रुचिकर प्रकाश डालने के लिए अपनी लेखनी उठा लिया करता है, जो उचित भी है। क्योंकि उसके ऐसा करने से वह विषय और उसका समाधान—दोनों ही—समाज के सामने और भी अधिक खुलकर आ जाते हैं।

(४) शैली का आदान

साहित्यकार की लिखने की एक अपनी ही शैली होती है। अपनी बात को कहने का उसका एक खास तरीका होता है। जब कभी किसी साहित्यकार की यह शैली किसी दूसरे साहित्यकार को पसन्द आ जाती है तो वह उसे अपना भी लेता है, और फिर उसी शैली में अपनी साहित्य साधना भी करने लगता है। मैं देखता हूँ कि कालिदास की सरलतापूर्ण सरल शैली को अश्वघोष और कुमारदास ने, भारवि की चित्रजटिल शैली को माघ ने, बाणभट्ट की वर्णनात्मक शैली को धनपाल ने, सुमित्रानन्दन पन्त की रहस्यवाद-मयी और छायावादमयी शैली को महादेवी वर्मा ने बड़ी खूबी के साथ अपनाया है। इस तथ्य से मैं समझता हूँ कि संस्कृत-साहित्य और हिन्दी-साहित्य के सभी अध्येता परिचित ही होंगे।

(५) छन्दों का आदान

कभी-कभी किसी विशेष प्रतिभाशाली कवि के प्रयोग में आकर कोई-कोई छन्द भी गौरव पा जाते हैं। जैसे कि मेघदूत में महाकवि कालिदास की प्रतिभा सस्पर्श पाकर सन्देशात्मक विरहवर्णन के लिए मन्दाक्रान्ता छन्द प्रसिद्ध हो गया। यही कारण है कि मेघदूत के बाद लिखे गए सन्देशकाव्यों में मन्दाक्रान्ता छन्द की ही भरमार मिलती है।^३

कथावस्तु को तेजी से, साथ ही साथ तरकीब से भी, आगे बढ़ाने के लिए आदि कवि वाल्मीकि कृत अनुष्टुप् छन्द के प्रयोग का प्रभाव व्यास आदि परवर्ती कवियों पर स्पष्ट ही परिलक्षित होता है। इधर हिन्दी साहित्य में भी तुलसीदास के रामचरितमानस की दोहा-चौपाइयों के स्वरूप ने जायसी के पद्मावत को प्रभावित किया है। इतना ही नहीं बल्कि तुलसी की विनयपत्रिका के और सूर के सूरसागर के पदों का भी स्वरूप परस्पर मिलता-जुलता है। वीर रस के कवि श्यामनारायण पाण्डेय की 'हल्दी घाटी' के छन्दों का आहरण डॉ० आनन्द ने अपने 'झाँसी की रानी' नामक काव्य में किया है। अतः

इन सभी वास्तविकताओं को देखते हुए यह कहना ही पड़ेगा कि साहित्यकारो मे दूसरे साहित्यकारों के अच्छे-अच्छे छन्दो का भी आहरण प्रचलित है।

(६) दृश्य का आदान

प्रत्येक उच्चकोटि की साहित्यिक रचना मे कुछ न कुछ भावुक दृश्यों की परिकल्पना लगभग निश्चित ही है। आप जानते ही हैं कि ऋतु, चन्द्रोदय, सूर्योदय, जल-विहार, सन्ध्या आदि दृश्यों के लम्बे-लम्बे और हृदयस्पर्शी वर्णनो के लिए संस्कृत साहित्य तो प्रसिद्ध ही है। पर इस सिलसिले मे मुझे हिन्दी साहित्य के जयशंकरप्रसाद और अयोध्यासिंह उपाध्याय की भी याद आती है। अत मैं समझता हूँ कि अपनी कृति में दृश्य वर्णन के लिए साहित्यकार कभी-कभी दूसरे साहित्यकार के दृश्य वर्णनो से भी मशाला (प्रेरणा) ले लिया करता है।

(७) वस्तु (पदार्थ) का आदान

वस्तुओं को सामान्य रूप से—चेतन और अचेतन के भेद से—दो प्रकार का माना जाता है। साहित्यकार की सृष्टि में दोनों ही प्रकार की वस्तुओं का वर्णन मिलता है। चेतन वस्तुओं मे नायक-नायिका के मानवीय परिकर के अतिरिक्त प्रत्येक प्रतिभाशाली काव्यकार अपनी रचनाओं मे तोता, मैना, कोयल, मोर, चकोर, चकोरी, हंस, खञ्जन आदि कोमल पक्षियों का, तथा पशुओं मे खासकर हिरन-हिरनियो और हाथी-घोड़ो का वर्णन करना चाहता है। साथ ही अचेतन जगत् के वन, पर्वत, सरोवर, झरने, नदी, समुद्र आदि प्राकृतिक वस्तुओं का तथा ग्राम, नगर, देवालय आदि कृत्रिम वस्तुओं का भी वर्णन करके उन्हें महाकाव्य की कसौटी पर चढने काबिल बनाना चाहता है। इसके लिए वह अपने समसामयिक तथा अतीतसामयिक साहित्यकारो से प्रेरणा लेने मे कोई गुनाह नही समझता। इसका परिणाम यह होता है कि उसकी रचनाओं मे वस्तु वर्णन के आदान की एक हल्की-सी झलक आ जाती है। इस दृष्टि से संस्कृत साहित्य के महाकवि कालिदास, माघ, भारवि, रत्नाकर, श्रीहर्ष, सुबन्धु, वाण, धनपाल आदि विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

इस उपर्युक्त विश्लेषण से यह सिद्ध हो जाता है कि साहित्यकार के आदान-प्रदान के भिन्न-भिन्न रूप हुआ करते है। मैंने यहाँ जिन सात भेदो का निरूपण किया है उन्हें उन रूपो का उपलक्षणमात्र ही समझना चाहिए। क्योंकि इनके अलावा भी तो साहित्यिक आदान-प्रदान सम्भव है, और एक साहित्यकार को दूसरे साहित्यकार की कव कौन सी चीज पसन्द आ जाए, इसका आकलन, भला बताइए, किया भी कैसे जा सकता है ?

आदान-प्रदान के औचित्य एवं अनौचित्य पर आनन्दवर्धन के विचार

अब प्रश्न यह उठता है कि साहित्यकारो का यह साहित्यिक आदान-प्रदान उचित है या अनुचित ? यह अपनाने काबिल है या नही ? और यदि अपनाने काबिल है तो किस रूप मे ? आदि-आदि। इसके समाधान के लिए यहाँ मैं आनन्दवर्धनाचार्य के विचारो का

विश्लेषण कर लेना नितान्त आवश्यक समझता हूँ। क्योंकि इस विषय पर उन्होंने अपने ध्वन्यालोक नामक आलोचनाग्रन्थ के चतुर्थ उद्योत में काफी विस्तार में अपने मोदाहरण विचार प्रकट किए हैं।

पूर्व पक्ष

साधारण तौर पर, मैं समझता हूँ कि, कुछ लोग इस विषय में ऐसा कह सकते हैं कि जनाब ! वह भी कोई साहित्यकार है जो दूसरों की रचनाओं ही नकल करके रचना करे ? अरे साहब ! वह तो सरासर चोर है चोर। वह तो दूसरों के काव्यों की चोरी करके साहित्यकार बनने का सिर्फ ढोंग करता है। ऐसे काव्यचोरों में तो प्रत्येक सच्चे और मौलिक साहित्यकार तथा समीक्षक को हमेशा सावधान रहना चाहिए, आदि-आदि।

उन लोगों के इन आदानविरोधी विचारों को महाकवि विल्हण भी तो पुकार-पुकार कर ऐसा ही कुछ कह गए हैं—

साहित्यपाथोनिधिमन्थनोत्थं काव्यासृतं रक्षत हे कवीन्द्राः ।

यदस्य दैत्या इव लुण्ठनाय काव्यार्थचौराः प्रगुणीभवन्ति ॥

—विक्रमाङ्कदेवचरित, १/११

यहाँ उनका भाव है कि—हे कविवरों ! आप लोग साहित्यरूपी नागर के मन्थन से उत्पन्न हुए अपने काव्यरूपी अमृत की रक्षा करिए। क्योंकि (समुद्र-मन्थन के समय निकले हुए अमृत को छीनने की घात में लगे हुए) दैत्यों के समान ही बहुत से काव्य-चोर इसे चुराने के लिए (इस साहित्यिक दुनियाँ में) जमा होते जा रहे हैं।

विल्हण के समान ही, मुझे तो लगता है कि, पण्डितराज जगन्नाथ भी इस साहित्यिक आदान को पसन्द नहीं करते थे, और मौलिकता को ही अधिक गौरवपूर्ण समझते थे। क्योंकि 'रसगङ्गाधर' में उनकी जो यह एक गर्वोक्ति है कि—मैंने इस रसगङ्गाधर नामक ग्रन्थ में उदाहरणों के अनुरूप स्वयं नये-नये पद्य बनाकर प्रयुक्त किए हैं, इनमें किसी दूसरे कवि का कुछ भी (पद्य या पद्यांश) नहीं है। भला जो हिरन अपने आप कस्तूरी को पैदा करने की क्षमता रखता है वह क्या कभी फूलों को सूँघने का मन करता है ?^४ इसे पढ़कर निश्चय ही यह धारणा बनने लगती है कि पण्डितराज साहित्यिक लेन-देन की अपेक्षा 'मौलिक सर्जना' के ही प्रशंसक थे।

सिद्धान्त पक्ष

वैसे देखने-सुनने में तो उपर्युक्त आदान-विरोधी विचार बड़े ही अच्छे लगते हैं, लेकिन यदि इन पर जरा भी गहराई से गौर किया जाए तो ये यथार्थता और व्यावहारिकता से काफी दूर नजर आएंगे। आनन्दवर्धनाचार्य ने साहित्यकारों के आदान-प्रदान की इस औचित्य और अनौचित्य की समस्या को बड़ी बारीकी के साथ समझा है, और सहृदयता के साथ सुलझाया भी है। साहित्यशास्त्र में उनकी पहुँच भी काफी गहरी

है, और वह ग्राह्य का ग्रहण तथा त्याज्य का त्याग करने में जरा भी नहीं सकुचाते हैं। यही कारण है कि उनके काव्यालोचनासम्बन्धी निर्णयों की सहृदय समाज में आज भी पर्याप्त प्रतिष्ठा है।

साहित्यिक आदान-प्रदान के औचित्य एवं अनौचित्य के सम्बन्ध में उनके विचार दो टूंक हैं। उनका कहना है कि—

ध्वनेर्यः स गुणीभूतव्यङ्ग्यस्याध्वा प्रदर्शितः ।
अनेनानन्त्यमायाति कवीनां प्रतिभागुणः ॥
अतो ह्यन्यतमेनापि प्रकारेण विभूषिता ।
वाणी नवत्वमायाति पूर्वार्थान्वयवत्यपि ॥

—ध्वन्यालोक, चतुर्थ उद्योत, कारिका १-२

अर्थात् गुणीभूतव्यङ्ग्यसहित ध्वनि के जो भेद बताए गए हैं उनसे कवियों की प्रतिभा असीमित हो जाती है। इन भेदों में से किसी एक भी भेद से यदि कविता ओत-प्रोत होती है तो वह निश्चय ही प्राचीन कवियों के भाव पर आधारित होने के बावजूद भी नई समझी जाती है।

ध्वनिकार के इन उपर्युक्त विचारों को हम सरल शब्दों में इस प्रकार कह सकते हैं कि जब किसी साहित्यकार को ध्वनि और गुणीभूतव्यङ्ग्य के भेदों की पूरी-पूरी जानकारी हो जाती है तो उसकी प्रतिभा में भी असीमितता आ जाती है। फलस्वरूप उसके मस्तिष्क में वाल्मीकि, व्यास, कालिदास आदि प्राचीन कवियों द्वारा वर्णित विषयों के सम्बन्ध में भी नई-नई परिकल्पनाओं की लहरें उठने लगती हैं। वह प्रत्येक पदार्थ को अपने एक निराले ही दृष्टिकोण से देखने लगता है, और फिर इसका परिणाम यह होता है कि उसकी कविता एकदम नई और अपने ढंग की निराली ही होती है, चाहे भले ही उसने अपनी उस कविता के लिए अपने किसी पूर्वकालीन या समकालीन साहित्यकार की रचना से भाषा-भावादि का आदान (आहरण) किया हो। चूँकि ध्वनि और गुणीभूत-व्यङ्ग्य के उक्तिवैचित्र्य किंवा वाग्वैदग्ध्य में अनन्तता है, इसीलिए उनके सम्पर्क में आते ही वर्णनीय विषय भी अनन्तता को प्राप्त हुए बिना नहीं रह सकता। यही कारण है कि सच्चा साहित्यकार प्राचीन कवियों द्वारा वर्णित विषयों को भी अपनी नवनवोन्मेष-शालिनी प्रतिभा के सहारे ध्वनि या गुणीभूतव्यङ्ग्य से सम्पृक्त करके पाठकों के सामने कुछ इस प्रकार से प्रस्तुत करता है कि उसकी कविता में एक नया निखार और एक नई सवेदनीयता आ जाती है, और सहृदयों के समाज में फिर उसकी वह कविता प्राचीन कवि की उसी भाव से सम्बन्धित कविता की अपेक्षा कहीं अधिक आदर पा जाती है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य आनन्दवर्धन उक्तिवैचित्र्यपूर्ण आदान (अनुकरण) को पसन्द करते हैं और साहित्यकारों को खुली छूट भी देते हैं कि वे अन्य किसी साहित्यकार द्वारा वर्णित विषय का आदान करने में सङ्कोच नहीं करें। हाँ, उन्हें उसके प्रस्तुतीकरण में अपनी मौलिक नवीनता लाने के लिए ध्वनि या गुणीभूतव्यङ्ग्य के किसी प्रभावोत्पादक भेद का पुट अवश्य देना चाहिए।^५ अपने विचारों की पुष्टि के लिए

उदाहरण के तौर पर वह कुछ ऐसे पद्य भी प्रस्तुत करते हैं जो किसी न किसी प्राचीन पद्य के भाव पर आधारित हैं, लेकिन ध्वनि के नूतन सस्पर्श को पाकर वे अनुकरण के कलङ्क से सर्वथा मुक्त प्रतीत होते हैं, और पाठको के हृदयपटल पर उन प्राचीन पद्यों की अपेक्षा कहीं अधिक अमिट छाप छोड़ जाते हैं। लीजिए, नमूने के लिए उनमें से कुछ पद्यों को मैं यहाँ उद्धृत ही किए देता हूँ—

(क) स्मितं किञ्चिन्मुग्धं तरलमधुरो दृष्टिविभवः
परिस्पन्दो वाचामभिनवविलासोमिसरसः ।
गतानामारम्भः किसलयितलीलापरिमलः
स्पृशन्त्यास्तारुण्यं किसिव नहि रम्यं मृगदृशः ॥

(युवावस्था को प्राप्त होती हुई मृगनयनी कामिनी की कुछ मुग्ध मुस्कुराहट, तरलता और मधुरता लिए हुए निगाह, नूतन विलास की लहरों से सरसता लिए हुए वाणी का प्रवाह, किसलय का आचरण करने वाला और हाव-भावों के परिमल से परिपूर्ण चलने का ढंग—भला बताईये, इनमें से उसकी कौन-सी चीज मनोहर नहीं है ?)

इस उपर्युक्त नवीन पद्य पर जिस प्राचीन पद्य के भाव की छाया है, वह यह है—

सविभ्रमस्मितोद्भेदो लोलाक्ष्यः प्रखलद्गिरः ।
नितम्बालसगामिन्यः कामिन्यः कस्य न प्रियाः ॥

(अदाओ से भरी हुई मुस्कान वाली, चंचलचितवनवाली, लडखडाती हुई वाणी वाली और नितम्बा के भार में धीरे-धीरे चलने वाली कामिनियाँ भला किसे अच्छी नहीं लगती ?)

हम देखते हैं कि 'स्मित किञ्चिन्मुग्धम्० . . .' पद्य में कवि ने मुग्ध, मधुर, विभव, परिस्पन्द, सरस, किसलयित, परिमल और स्पर्श शब्दों में लक्षणा मूलध्वनि के अत्यन्ततिरस्कृतवाच्य भेद का सस्पर्श करके उसके भाव में एक नया ही आकर्षण भर दिया है, जो 'सविभ्रमस्मितोद्भेदा ' पद्य में कहीं ढूँढे भी नहीं मिलता है। यही कारण है कि यह पद्य भावानुकरण से युक्त होने के बावजूद भी सहृदय समाज में अपने अनुकार्य पद्य की अपेक्षा कहीं अधिक आदर पा रहा है।

(ख) निद्राकैतविनः प्रियस्य वदने विन्यस्य वक्र वधूः
बोधत्रासनिरुद्धचुम्बनरसाप्याभोगलोलं स्थिता ।
वैलक्ष्याद् विमुखीभवेदिति पुनस्तस्याप्यनारम्भणः
साकांक्षप्रतिपत्ति नाम हृदयं यात तु पारं रतेः ॥

यह पद्य अमरुक कवि के निम्नलिखित पद्य की भावच्छाया पर आधारित है।
मिलाईए—

शून्यं वासगृह विलोक्य शयनादुत्थाय किञ्चिच्छनैर्
निद्राव्याजनुपागतस्य सुचिरं निर्वर्णं पत्युर्मुखम् ।

विश्रब्धं परिचुम्ब्य जातपुलकामानोक्थ गण्डस्थलीं
लज्जानम्रमुखी प्रियेण हसता बाला चिरं चुम्बिता ॥

लेकिन कवि ने इसमें अभिधामूलकध्वनि के असलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्य नामक रसध्वनि का कुछ इस प्रकार से सन्निवेश किया है कि यह पद्य अमस्क के पद्य की अपेक्षा कहीं अधिक अच्छा बन पड़ा है। कवि ने इस पद्य में नायक और नायिका—दोनों ही—की एक-दूसरे को चूमने की अभिलाषा के प्रवाह द्वारा रति की जितनी सफल अभिव्यञ्जना की है, उतनी अमस्क नहीं कर पाए है।

(ग) वणिजक ! हस्तिदन्ता कुतोऽस्माकं व्याघ्रकृत्यश्च ।
यावल्लुलितालकमुखी गृहे परिष्वङ्क्ते स्नुषा ॥

किसी व्यापारी ने जब किसी वृद्ध शिकारी से हाथीदाँत और व्याघ्र के चर्म को बेच डालने के लिए कहा तो वह उत्तर देता है कि हे व्यापारी ! जब तक लहराती हुई लटो से युक्त मुँहवाली पुत्रवधू मेरे घर में अठखेलियाँ करती है तब तक मेरे यहाँ हाथी-दाँत और व्याघ्र-चर्म कहाँ से आ सकते हैं ?

इस गाथा में निम्नलिखित पद्य के भावार्थ का पूरा-पूरा आदान कर लिया गया है—

करिणीर्वधव्यकरो मम पुत्र एककाण्डविनिपाती ।
हतस्नुषया तथा कृतो यथा काण्डकरण्डकं वहति ॥

(अर्थात् एक ही बाण के प्रहार से बड़े-बड़े हाथियों को मार गिराने वाले, और हथिनियों को विधवा बनाने वाले मेरे बेटे की मेरी बेचकूफ पुत्रवधू ने ऐसा (दुर्बल) बना दिया है कि अब तो वह बाणों के तरकस को सिर्फ लिए-लिए ही घूमता रहता है।)

लेकिन यहाँ सहृदयों की यह अनुभूति है कि नई नवेली वधू के साथ निरन्तर सम्भोग से उत्पन्न युवा पुत्र की दुर्बलता की, और उस दुर्बलता के कारण ही हाथियों और व्याघ्रों का शिकार करने की उसकी असमर्थता की अभिव्यक्ति जितनी शालीनता से 'वणिजक ! हस्तिदन्ता' पद्य द्वारा हुई है, उतनी 'करिणीर्वधव्यकर' पद्य द्वारा नहीं। क्योंकि करिणीर्वधव्यकर पद्य में तो 'हतस्नुषया तथाकृत' कहकर व्यङ्ग्यार्थ को वाच्य बना दिया है; लेकिन 'वणिज ! हस्तिदन्ता' गाथा में 'लुलितालकमुखी' शब्द द्वारा ही उस मार्मिक रहस्यभूत व्यङ्ग्यार्थ को पूरी तरह से व्यङ्ग्य ही रहने दिया है। इसीलिए 'करिणीर्वधव्यकर' पद्य के भाव की छाया पर आधारित होने के बावजूद भी 'वणिजक हस्तिदन्ता' पद्य अपने ढँग का बिल्कुल निराला ही हो गया है; और उसके इस निरालेपन का सारा श्रेय विवक्षितान्यपरवाच्यध्वनि के अन्तर्गत असलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्यध्वनि अर्थशक्ति से उत्पन्न होने वाली और कविनिबद्धवतुप्रौढोक्तिसिद्ध वस्तु से वस्तुध्वनि के कविकृत मञ्जुल प्रयोग को है।

इन उपर्युक्त पद्यों की तुलना करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि साहित्यकार किसी भी वर्णित विषय का आदान करके उसे ध्वनि या गुणीभूतध्वनि के सहारे पुन

अपने नये ढँग से सहृदयो के सामने प्रस्तुत कर सकता है। वस, उसमे नूतन बनाने की प्रतिभा होनी चाहिए, और वह प्रतिभा यदि उसमे है तो फिर प्राचीन काव्यो की अनुकृति करने का दोष उसके मत्थे कभी कोई मढ ही नहीं सकता।^६

आनन्दवर्धनाचार्य का यह भी दावा है कि साहित्यिक ससार म प्रतिभाशाली साहित्यकारो की मनीषा मे समानता भी स्वाभाविक है।^७ अत यह भी सम्भावना असगत नहीं है कि एक ही विषय पर भिन्न-भिन्न, पर लगभग मिलती-जुलती प्रतिभा वाले, कवि एक-दूसरे से मिलती-जुलती ही परिकल्पना कर डाले। ऐसी स्थिति मे यदि उनकी कविताओ मे भावसाम्य पाया जाता है तो हमे चाहिए कि उन पर एक-दूसरे की नकल करने का कलङ्क न मढे।

लेकिन उन्होने सभी प्रकार की समानताओ को साहित्य जगत् मे मान्यता नहीं दी है। उनका कहना है कि समानताएँ तो तीन प्रकार की हो सकती है—एक तो प्रतिबिम्ब के समान, दूसरी चित्र के आकार के समान और तीसरी अन्यदेहधारी प्राणी के समान।^८ इनमे से पहले और दूसरे प्रकार की समानता (अनुकरण) को साहित्य के क्षेत्र मे मान्यता नहीं दी जा सकती है। क्योंकि पहले प्रकार की प्रतिबिम्बकल्प समानता तो अपने बिम्ब (अनुहार्य) के अतिरिक्त अपना कुछ भी स्वतन्त्र अस्तित्व न रख सकने के कारण त्याज्य है, और रही दूसरे प्रकार की चित्राकारकल्प समानता—सो वह भी चित्र्य की तुलना मे चित्र की तुच्छता के समान तुच्छ होने के कारण त्याज्य ही है। हाँ, जो तीसरे प्रकार की तुल्यदेहिवत् समानता है उसे साहित्यकार अपना सकता है क्योंकि जिस प्रकार दो हमशकल इन्सानो मे दोनो का ही अपना-अपना स्वतन्त्र महत्त्व प्रभाव होता है वैसे ही दो मिलती-जुलती प्रतिभाओ वाले साहित्यकारो की, समान भाव वाली होने के बावजूद भी स्वतन्त्र अभिव्यंजना के प्रकारो से विभूषित होने के कारण, दोनो ही कविताओ का साहित्य-समाज मे समादर होता है। इसलिए इस तीसरे प्रकार के साम्य (अनुहरण) का त्याग नहीं करना चाहिए।^९

मैं समझता हूँ कि आनन्दवर्धनाचार्य के विचारो का इतना विश्लेषण करने के वाद यह सिद्ध हो जाता है कि उन्हे साहित्यिक आदान, अनुकरण या अनुहरण से कोई चिढ नहीं है। उन्होने ऐसा करने के लिए कवि को ध्वनि या गुणीभूतव्यङ्ग्य के भेदो का सहारा लेने का स्पष्ट ही निर्देश दिया है। वह बिम्ब के प्रतिबिम्ब की भाँति तथा चित्र्य के चित्र की भाँति साहित्यिक आदान को अवश्य ही बुरा मानते है, लेकिन जो अनुकरण तुल्यदेहिवत् है उसे उन्होने ग्राह्य माना है। इस प्रकार उन्होने साहित्यिक आदान के सम्बन्ध मे निष्पक्ष होकर आदान की विधि और सीमा का निर्धारण करके साहित्यकारो का मार्ग पूरी तरह से प्रशस्त कर दिया है।

यायावरीय राजशेखर के विचार

राजशेखर ने साहित्यिक आदान के सम्बन्ध मे आनन्दवर्धनाचार्य से भी कही अधिक विस्तारपूर्ण विश्लेषण प्रस्तुत किया है। यही कारण है कि इनकी 'काव्यमीमासा' के तीन अध्याय (ग्यारहवाँ, बारहवाँ और तेरहवाँ) इसी विचार से ओतप्रोत है। इन्होने

आदान को शब्द और अर्थ के भेद से दो भागों में विभक्त करके शाब्दिक आदान के प्रकारों को ग्यारहवें अध्याय में, और आर्थिक आदान के भेद-प्रभेदों को बारहवें और तेरहवें अध्यायों में सोदाहरण प्रस्तुत किया है।

आनन्दवर्धनाचार्य की भाँति राजशेखर भी साहित्यिक आदान-प्रदान के हिमायती ही नहीं, बल्कि इनका तो यहाँ तक कहना है कि ऐसा कोई साहित्यकार है ही नहीं जो साहित्यिक आहरण न करता हो। अपने इसी साहित्यिक आहरण के कारण कोई-कोई साहित्यकार तो बदनाम भी हो जाते हैं और लोग उन्हें काव्यचोर तक कहने लगते हैं। पर कुछ ऐसे भी साहित्यकार होते हैं जो दूसरे साहित्यकारों के काव्यों से अपनी काव्य रचना के लिए पर्याप्त आहरण करने के बावजूद भी प्रशंसा के पात्र बने रहते हैं।

अब सवाल यह उठता है कि एक ही कारण से भिन्न-भिन्न प्रकार के दो कार्य (परिणाम) क्यों? इस विषय में राजशेखर का सीधा-सा उत्तर यह है कि यह तो आहरण करने वाले साहित्यकारों के कौशल पर निर्भर करता है। यदि किसी साहित्यकार में साहित्यिक आहरण को आत्मसात् करने की कला नहीं है तो उसकी निन्दा होगी ही; लोग उसे काव्यचोर कहेंगे ही। लेकिन जो साहित्यकार अपनी काव्यकला के आवरण में उस साहित्यिक आहरण को भलीभाँति छिपा लेता है और उसे आत्ममात् करके ही प्रकट करता है तो भला फिर उसकी निन्दा कौन कर सकता है? उसकी तो सभी तारीफ ही करेंगे।^{१०}

राजशेखर ने साहित्यकारों को साहित्यिक आहरण (आदान) करने के कुछ तरीके भी ममझाये हैं। साथ ही साथ वह यह भी कहते गए हैं कि उन तरीकों में कौन-कौन से तरीके ऐसे हैं जो अपनाने काविल हैं, और कौन-कौन स हैं जो त्याज्य हैं। उदाहरणार्थ णव्दाहरण के विग्लेषण के सन्दर्भ में उनका कहना है कि—

१. श्लेषयुक्त पद के एकदेश का आहरण किया जा सकता है।
२. जिसकी सङ्घटना में किसी की प्रतिभाविशेष का व्यय नहीं हुआ है ऐसे पद-समूह का भी आहरण किया जा सकता है।
३. किसी पद्य के किसी पाद में कही हुई उक्तिविशेष के अर्थ को यदि विपरीत सावित करना हो तो उसके उस पूरे पाद का भी आहरण किया जा सकता है।
४. किसी दूसरे साहित्यकार के भिन्न-भिन्न अर्थ वाले पद्यों के पादों में अपनी ओर से एक पाद जोड़कर उन सबकी अर्थसङ्गति बैठाने वाला साहित्यकार भी प्रशंसनीय ही होता है।

लेकिन—

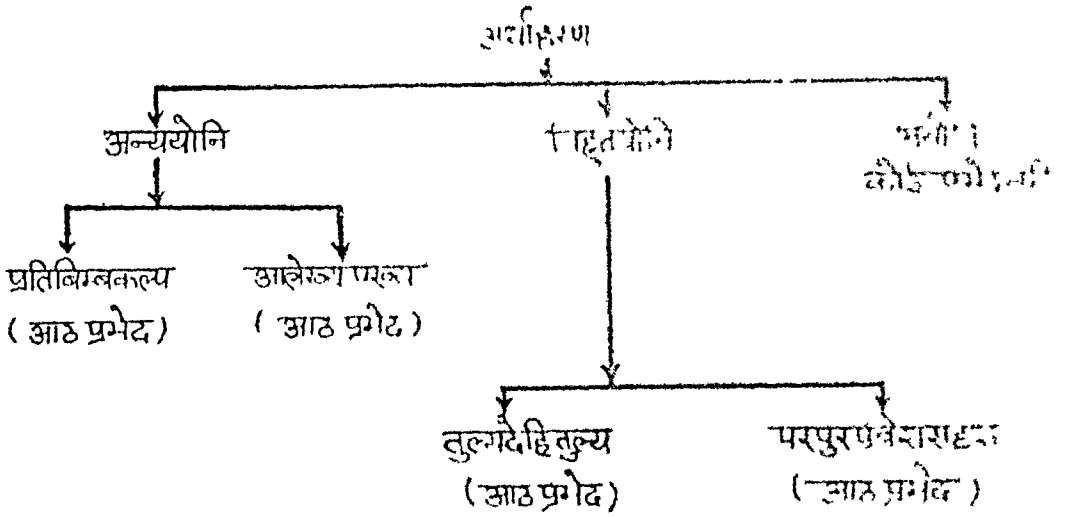
- १ साहित्यकार को दो अर्थों वाले कई शब्दों का आहरण नहीं करना चाहिए।
२. जिसकी सङ्घटना में प्रतिभाविशेष का सस्पर्श हो ऐसे पदसमूह का आहरण कदापि नहीं करना चाहिए।

३. किसी साहित्यकार की अप्रसिद्ध रचना को अपना बताने की धूर्तता और मूर्खता भी नहीं करनी चाहिए।

४. धन के बल पर भी किसी की कृति को खरीदकर अपनी नहीं बताना चाहिए।

अर्थाहरण का विश्लेषण करते हुए उन्होंने उसके निम्नलिखित भेद-प्रभेद किए

है—



प्रतिबिम्बकल्प के प्रभेद

व्यस्तक, खड, तैलविन्दु, नटनेपथ्य, छन्दोविनिमय, हेतुव्यत्यय, सङ्क्रान्तक तथा सम्पुट।

आलेख्यप्र के प्रभेद

समक्रम, विभूषणमोष, व्युत्क्रम, विशेषोक्ति, उत्तस, नटनेपथ्य, एकपरिकार्य तथा प्रत्यापत्ति।

तुल्यदेहितुल्य के प्रभेद

विषयपरिवर्त, द्वन्द्वविच्छिन्ति, रत्नमाला, सख्योल्लेख, चूलिका, विधानापहार, माणिक्यपुञ्ज तथा कन्द।

परपुरप्रवेशसदृश के प्रभेद

हुड्डयुद्ध, प्रतिकञ्चुक, वस्तुसञ्चार, धातुवाद, सत्कार, जीवजीवक, भावमुद्रा तथा तद्विरोधी।

यहाँ इतना और कह देना, मैं समझता हूँ कि, असङ्गत नहीं समझा जाएगा कि राजशेखर ने—

(क) प्रतिबिम्बकल्प अर्थाहरण को सर्वथा त्याज्य घोषित कर दिया है। क्योंकि यह

कवि को अकवित्व प्रदान करता है तथा सहृदय समाज में उसका उपहास भी करता है।^{११}

(ख) आलेख्यप्रख्य अर्थाहरण को उक्तिवैचित्र्य की महिमा का सहारा लेते हुए उचित ही बताया है।^{१२}

(ग) तुल्यदेहितुल्य अर्थाहरण को उचित एवं विद्वज्जनानुमोदित बताया है।^{१३}

(घ) परपुरप्रवेशसदृश अर्थाहरण को भी उचित तथा सुकविजनादृत माना है।^{१४}

इस प्रकार हम देखते हैं कि आनन्दवर्धन और राजशेखर—दोनों ही आचार्य—साहित्यिक आदान के औचित्य को साङ्गोपाङ्ग सिद्ध कर रहे हैं। हाँ, उन्होंने इस औचित्य की अपनी-अपनी दृष्टि से सीमा अवश्य ही निर्धारित कर दी है, जो ठीक भी है। क्योंकि उसका अतिक्रमण होते ही वही आदान अनुचित और उपहसनीय भी बन जाता है। मैं समझता हूँ कि भारतीय साहित्यिक-आदान-विषयक मान्यता पर सन्देह नहीं किया जा सकता। यदि पूर्वपक्षियों की बात को मानकर साहित्यिक आदान को सर्वथा अमान्य घोषित कर दिया जाए तो आदि कवि वाल्मीकि के अलावा किसी को कवि नहीं कहा जा सकेगा। क्योंकि प्रत्येक कवि किसी न किसी रूप में किसी न किसी दूसरे कवि से प्रभावित होता ही है। पर कालिदास, भारवि, माघ, श्रीहर्ष, सुवन्धु, वाण, धनपाल, तुलसी, सूर, जायसी, मैथिलीशरण आदि को कौन व्यक्ति ऐसा है जो कवि न कहना चाहेगा? मैं समझता हूँ कि सभी कहते ही हैं। अतः यह तथ्य सुतरा सिद्ध हो जाता है कि साहित्य-जगत् में साहित्यिक आदान नितान्त स्वाभाविक एवं समौचित्यपूर्ण है। वस आदान करने वाले को इतना ध्यान अवश्य रखना है कि वह आहत तत्त्व को अपनी काव्यप्रतिभा के रंग में खूब ही रगकर पाठकों के समक्ष उसे प्रस्तुत करे; ताकि उस पर आहरण का धब्बा न दिखाई दे सके। इसके लिए उसे मधुमक्खियों से शिक्षा लेनी चाहिए। ये मधुमक्खियाँ तरह-तरह के फूलों का रस ग्रहण करती हैं। पर जब वे उसे शहद के रूप में परिणत करके प्रस्तुत करती हैं तो उसमें उनकी मौलिकता और आत्मीयता की पूरी-पूरी छाप रहती है। उस समय उस शहद में किसी फूल का नहीं, बल्कि उस शहद का ही रंग, रूप और गुण आ जाता है। वस इसी प्रकार साहित्यकार को भी साहित्यिक आहरण की प्रक्रिया में बड़ी चतुराई से काम लेना चाहिए; ताकि उसकी रचनाओं में नूतनता और रमणीयता का समावेश हो सके।

महाकवि धनपाल एक ऐसे ही प्रतिभाशाली साहित्यकार हैं। उन्होंने अपने कथा-काव्य (तिलकमञ्जरी) की सङ्घटना के लिए अपने पूर्ववर्ती साहित्यकारों की कृतियों से जो कुछ भी साहित्यिक आदान किया है उसको उन्होंने अपनी काव्यकला के कौशल से पूरी तरह नया और अपना बना लिया है तथा उस पर अपनी मौलिकता की भी छाप लगा दी है। उन्होंने गुणाढ्य, सुवन्धु, दण्डी, वाणभट्ट आदि सभी गद्य साहित्यकारों की कृतियों से कुछ न कुछ आदान किया है, जो स्वाभाविक भी है। अतएव मेरे लिए भी यह आवश्यक ही हो जाता है कि मैं उनके उस आदान पर कुछ प्रकाश डालूँ। यहाँ यह भी स्पष्ट कर देना अप्रासंगिक नहीं होगा कि साहित्यिक आदान-प्रदान से सम्बन्धित इस अध्याय में मेरे विवेचन की सीमा केवल कथात्मक-विधा तक ही सीमित रहेगी।

तिलकमञ्जरी पर गुणाढ्य की छाया

गुणाढ्य पैशाची भाषा के सर्वोत्तम कथाकार थे। सातवाहन राजाओं के शासन-काल में (ईसा की प्रथम या द्वितीय शताब्दी के लगभग) इन्होंने वृहत्कथा नामक जिस महान् कथाग्रन्थ की सर्जना की थी उसका संस्कृत साहित्यकारों पर इतना प्रभाव पड़ा कि वाल्मीकि की रामायण और व्यास के महाभारत तथा भागवत के समान ही यह (वृहत्कथा) भी अन्य साहित्यकारों के लिए उपजीव्य काव्य बन गई, और मैं समझता हूँ कि भास, हर्षवर्धन, बाणभट्ट आदि साहित्यकारों की कृतियाँ तो वृहत्कथा के ऋण से कभी मुक्त हो ही नहीं सकती।

आज सभी को इस बात का महान् खेद है कि गुणाढ्य की पैशाची भाषा में लिखी गई वह लोकप्रिय वृहत्कथा ईसा की ग्यारहवीं शताब्दी के साथ ही साथ करालकाल के काल में लुप्त हो गई है। लेकिन सन्तोष इतना ही है कि ईसा की पाँचवीं शताब्दी में बुधस्वामिकृत 'वृहत्कथाश्लोकसंग्रह', ग्यारहवीं शताब्दी में क्षेमेन्द्रकृत 'वृहत्कथामञ्जरी' और सोमदेवकृत 'कथासरित्सागर' नामक उसके तीन अनुवाद ग्रन्थ आज सुरक्षित हैं, जो उसके अभाव की पूर्ति कुछ अंशों में तो कर ही देते हैं। चूँकि हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल सोमदेव से, जिन्होंने वृहत्कथा को देखकर ही उसका कथासरित्सागर नाम से संस्कृत पद्यानुवाद किया था,^{१५} कुछ पहिले ही हो चुके थे, अतः यह निश्चित है कि इनके समय में वृहत्कथा रही होगी और इन्होंने उसे जरूर पढ़ा होगा। क्योंकि तभी तो यह इस प्रकार की धारणा बना सके होंगे कि यह सच है कि साहित्यकारों ने वृहत्कथारूपी समुद्र से ही कथारूपी एक-एक बूँद को लेकर अपनी-अपनी कृतियों के कथानकों को सजाया और सँवारा है। इसलिए उनकी कृतियाँ वृहत्कथा के सागर में कन्याओं जैसी प्रतीत होती हैं।^{१६} उनकी इस धारणा को पढ़कर ऐसा लगने लगता है कि यह भी गुणाढ्य से प्रभावित हुए होंगे। लेकिन, अब मुझे, देखना यह है कि इनकी तिलकमञ्जरी पर गुणाढ्य की वृहत्कथा का क्या और कितना प्रभाव पड़ा है। इस विषय में क्षेमेन्द्र की वृहत्कथामञ्जरी और सोमदेव के कथासरित्सागर को वृहत्कथा का आदर्श मानकर मैं इतना ही कह सकता हूँ कि धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा के लिए गुणाढ्य की वृहत्कथा से निम्नलिखित रूपों में प्रेरणा प्राप्त की होगी—

- (क) तिलकमञ्जरी में वर्णित सम्राट् मेघवाहन की शासन-प्रणाली और दिनचर्या पर वृहत्कथा में वर्णित चत्सराज उदयन की शासन-प्रणाली और दिनचर्या की छाप हो सकती है।
- (ख) धनपाल ने वृहत्कथा के नायक नरवाहनदत्त के नाम से कुछ अंश में मिलता-जुलता ही नाम अपनी तिलकमञ्जरी के कथानायक का भी रक्खा होगा।
- (ग) वृहत्कथा के नायक नरवाहनदत्त के जन्म पर भगवान् शंकर की कृपा के चमत्कार से प्रभावित होकर धनपाल ने तिलकमञ्जरी के नायक हरिवाहन के जन्म पर भगवती लक्ष्मीदेवी की कृपा की परिकल्पना की होगी।
- (घ) पुत्र प्राप्ति के लिए यदि वृहत्कथा में सम्राट् उदयन को महर्षि नारद भगवान् शिव

की आराधना का उपदेश देते हैं तो तिलकमञ्जरीकथा में सम्राट् मेघवाहन को विद्याधरमुनि भगवतीलक्ष्मी की उपासना के विषय में समझाते हैं।

- (ड) वृहत्कथा की वासवदत्ता और तिलकमञ्जरी की मदिरावती—दोनों ही—के दोहदों में करीब-करीब साम्य पाया जाता है।
- (च) वृहत्कथा के नायक नरवाहनदत्त तथा उसके पिता उदयन के समान ही तिलकमञ्जरी का नायक हरिवाहन भी वीणा का प्रकाण्ड पण्डित चित्रित किया गया है। तिलकमञ्जरी में हरिवाहन की गजविमोहिनी वीणा प्रवीणता पर निश्चय ही वृहत्कथा के उदयन की वीणावादनपटुता का प्रभाव पडा होगा।
- (छ) युवराज समरकेतु की समुद्रीयद्वीपविजय के प्रसंग में वर्णित नौ-यात्रा पर वृहत्कथा के चतुर्दारिका नामक लम्बक के अन्तर्गत वर्णित शक्तिवेग नामक विद्याधरराज की, कनकपुरी की खोज में, समुद्रयात्रा का प्रभाव परिलक्षित होता है।
- (ज) धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी में पत्रलेखा की सखी चित्रलेखा की परिकल्पना निश्चय ही वृहत्कथा में मदनमञ्चुका नामक लम्बक के अन्तर्गत वर्णित बाणासुर की पुत्री उषा की सखी चित्रलेखा के आधार पर की होगी।
- (झ) धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरी में वैताढ्य पर्वत पर दक्षिण श्रेणी और विजयार्ध-गिरि पर उत्तरश्रेणी के नाम से विद्याधरो की जो दो श्रेणियाँ पल्लवित की हैं उनका भी वीज गुणाढ्य की वृहत्कथा में पाया जाता है।^{१७}
- (ञ) हरिवाहन को तपस्या द्वारा विद्याधरो के चक्रवर्ती सम्राट् बनाने की सूझ भी धनपाल को गुणाढ्य से ही मिली होगी। क्योंकि नरवाहनदत्त ने भी विद्याधरो का चक्रवर्ती सम्राट् बनाने के लिए कठिन तपस्या की थी।^{१८}
- (ट) धनपाल ने तिलकमञ्जरी के कथानक और पात्रों की सङ्घटना के लिए निश्चित है कि मकरन्दिकोपाख्यान से सहायता ली होगी। क्योंकि हरिवाहन का हाथी द्वारा अपहृत होकर विद्याधरो की निवास भूमि वैताढ्य पर्वत पर पहुँचना, मलयसुन्दरी से भेट करना, उसकी आत्मकथा सुनना, तिलकमञ्जरी से भेट करना तथा उसका आतिथ्य ग्रहण करना और साथ ही साथ उसके प्रणयपाश में बँध जाना आदि जिन कार्य-कलापों का धनपाल ने चित्रण किया है उन पर सोमप्रभ का आशुश्रवा नामक दिव्याश्व द्वारा विद्याधरो के देश हिमालय पर पहुँचने, मनोरथप्रभा से भेट करने, उसकी आत्मकथा सुनने, मकरन्दिका के निवासस्थान पर जाकर उसका आतिथ्य और प्रणय स्वीकार करने आदि की घटनाओं की पूरी-पूरी छाप दिखाई देती है।^{१९}

इन उपर्युक्त कतिपय भावसाम्यों को देखकर यह कहना ही पडता है कि धनपाल ने अपनी कथा का प्रारूप तैयार करने में गुणाढ्य की वृहत्कथा से अवश्य ही आहरण किया होगा। एक बात यहाँ विशेष रूप से उल्लेखनीय है, और वह यह है कि मैंने वृहत्कथा के अभाव में उपलब्ध होने वाले उसके वृहत्कथामञ्जरी और कथासरित्सागर नामक अनुवादग्रन्थों के आधार पर ही धनपालकृत तिलकमञ्जरी पर उसके प्रभाव का विश्लेषण किया है, और उपर्युक्त तुलनात्मक प्रतीकों में वृहत्कथा का उल्लेख भी उसके

अनुवादग्रन्थों की सार्वजनीन विश्वसनीयता के बल पर ही कर दिया है। आशा है कि विज्ञ मनीषियों को इसमें आपत्ति न होगी।

तिलकमञ्जरी पर सुबन्धु की झलक

सुबन्धु एक प्रौढ-गद्य-काव्यकार थे। वासवदत्ता इनकी एकमात्र उपलब्ध कथा-कृति है, जो नितान्त काल्पनिक है और लोकप्रसिद्ध वासवदत्ता-उदयन की कहानी से जरा भी मतलब नहीं रखती है। चूँकि सुबन्धु की वासवदत्ता में श्लेषालङ्कार की भरमार है^{२०}, जिसे धनपाल अच्छा नहीं समझते है^{२१}, इसलिए उनकी तिलकमञ्जरी पर सुबन्धु की भाषा-शैली की झलक का तो कोई प्रश्न ही नहीं उठता। हाँ, उन्होंने सुबन्धु की वासवदत्ता के कुछ घटनाचक्रों को और एकाध दृश्य को, लगता है कि, जरूर पसन्द किया है। मैं यहाँ संक्षेप में ही उनकी चर्चा करूँगा।

- (क) 'वासवदत्ता' की नायिका राजकुमारी वासवदत्ता की भाँति 'तिलकमञ्जरी' की नायिका विद्याधर राजकुमारी तिलकमञ्जरी भी विवाह से कतराती हुई चित्रित की गई है।^{२२}
- (ख) वासवदत्ता के विरह में कन्दर्पकेतु समुद्र में कूद कर आत्महत्या करना चाहता है। इसी भाँति तिलकमञ्जरी के विरह में हरिवाहन भी विजयार्धगिरि की चोटी से गिरकर मरना चाहता है।^{२३}
- (ग) यदि 'वासवदत्ता' में सुबन्धु ने वासवदत्ता को मुनि के शाप से पाषाणमयी बनाया है तो 'तिलकमञ्जरी' में धनपाल ने भी गन्धर्वक को महोदर नामक यक्ष के शाप से तोता बना दिया है।^{२४}
- (घ) सुबन्धु की 'वासवदत्ता' में नायक कन्दर्पकेतु सोकर उठने के बाद नायिका वासवदत्ता को न पाकर उसकी खोज में बहुत दिनों तक भटकता रहता है। इस घटना का भी प्रभाव 'तिलकमञ्जरी' पर है। पर इसमें धनपाल ने नायक को नायिका की खोज में नहीं भटकाया है। इसमें तो एक दोस्त (समरकेतु) अपने दूसरे दोस्त (हरिवाहन) की ही खोज में महीनों जंगलों में भटकता है।
- (ङ) सुबन्धु ने वासवदत्ता के भवन में कन्दर्पकेतु के पहुँचने पर वहाँ की युवतियों के वाग्विलास को एव कार्यकलाप को जिस शैली में वर्णित किया है, धनपाल ने भी तिलकमञ्जरी के भवन में हरिवाहन के पहुँचने पर वहाँ की युवतियों की कार्य-व्यस्तता का उससे मिलती-जुलती शैली में वर्णन किया है। मैं देखता हूँ कि इस स्थल पर सुबन्धु का यह प्रयत्न रहा है कि वाक्य में सम्बोधित की गई, या वर्णन का विषय बनाई गई युवती के नाम के ज्यादा से ज्यादा अक्षर उस वाक्य के या तो क्रियापद में, या फिर किसी अन्य शब्द में आ जाएँ। धनपाल का भी कुछ ऐसा ही प्रयत्न नजर आता है। लीजिए आप भी देखिए—
- (अ) "भद्रे ! द्रवसि द्रवसिद्धेरगदिता । चपला चपलायते क्रिमेषा । ••••कलहे ! कलहेम-काञ्चीदामवर्णिते स्मरमिवाह्वयसि । कलिके ! कलिकेतुमिमा मुखरा मुञ्च मेखलाम् । ••• ••कुरङ्गिके ! कल्पय कुरङ्गशावकेभ्य शष्पाकुरम् । किशोरिके !

कारय किशोरप्रत्यवेक्षाम् । तरलिके ! तरलय कृष्णागरुधूपपटलम् । कर्पूरिके ! पाण्डरय कर्पूरधूलिभि पयोधरभारम् । मातङ्गिके ! मानय मातङ्गिशिशुयाचनम् । शशिलेखे ! विलिख ललाटपट्टे शशिलेखाम् ।मदनमञ्जरि ! मञ्जीरय लतामण्डपम् ।पल्लविके ! पल्लवय कर्पूरधूलिभि कृत्रिमकेतकीकाननम् ।विलासवति ! विलासय मयूरकिशोरकम् ।इत्यन्योन्य प्रणयपेशला प्रमदानामालापकथा शृण्वन् कन्दर्पकेतुर्मकरन्देन सह तद्भवन प्राविशत् ।”

—वासवदत्ता, चौखम्बा प्रकाशन, पृ० १६७-२०६

(व) “वरुणिके ! वारय निकटनाट्यशालाशैलूपकुलसङ्गीतकलहम् । कोकिले ! विधेहि स्वविषयादुपेयुप किन्नरराजकुलचारणकुलस्य स्वसन्देहविच्छेदम् ।पत्रलतिके ! पुपाण पुरुषरूपवन्ध्येन स्वविद्वच्चित्रेण देवीविचित्रवलभिकाभित्तिसौभाग्यम् ।शिखण्डिके ! शेखरीकुरु पण्डकोपवनखण्डजाता पारिजातमुमनस । सिंहिके ! समुपसंहर वेणुवीणादिवाद्यविनोदम् । विनयवति ! नायमवसरो नयद्यूतस्य । रञ्जिके ! रञ्जयसौधवलभी । चन्द्रलेखे ! विलिख प्रशस्तललितान् इतस्ततः क्षीरोदमीक्तिकक्षोदैः स्वस्तिकान् । ..वसन्तिके ! वासय घ्राणपुटसर्पिभि कर्पूरवासै मानसजलभूतान् अम्भ कुम्भान् । पुरन्दरिके ! पूरय सुखोष्णसुरभिणा गन्धसलिलेन भर्तृदारिकास्तानपुष्करिणीम् । इत्यादिकान् आकर्णयन् अधिकृतान्तर्वर्णिकजनस्य नानाविद्यालापान् भोजनभवनमण्डपमगच्छम् ।”

—तिलकमञ्जरी, पृ० ३७२-३७४

स्पष्ट है कि उपर्युक्त स्थल पर हमारे धनपाल सुवन्धु की शैली से प्रभावित हुए हैं। अन्तर केवल इतना है कि वासवदत्ता के महल की महिलाओं को तो कन्दर्पकेतु के आने की कोई जानकारी नहीं है, जबकि तिलकमञ्जरी के भवन की समस्त युवतियों को हरिवाहन के पदार्पण का पता था। इसीलिए वासवदत्ता के महल की महिलाएँ जहाँ अपनी पारस्परिक चुहलवाजी और रोजमर्रा के कामों में ही व्यस्त हैं वहाँ तिलकमञ्जरी के भवन की स्त्रियाँ अपने सभी काम-काज छोड़कर हरिवाहन के स्वागत की तैयारी में दौड़-धूप करती हुईं नजर आती हैं। यह अन्तर उनकी जानकारी पर निर्भर करता है, जो नितान्त स्वाभाविक भी है।

इस प्रकार वासवदत्ता और तिलकमञ्जरी के उपर्युक्त कतिपय घटनाचक्रविषयक एवं कुछ अंश में शैली विषयक साम्य को देखते हुए मुझे यह कहने में कोई सङ्कोच नहीं है कि धनपाल की तिलकमञ्जरी पर सुवन्धु की वासवदत्ता की कुछ झलक अवश्य है।

तिलकमञ्जरी पर बाणभट्ट के प्रभाव की विशद मीमांसा

तिलकमञ्जरीकार महाकवि धनपाल कादम्बरीकार महाकवि बाणभट्ट के कथा-कौशल से वेहद प्रभावित थे। कादम्बरीकथा की उदात्त परिकल्पना एवं उसकी अनुपम सङ्घटना तथा पाण्डित्यपूर्ण वर्णन शैली ने धनपाल के हृदयपक्ष एवं बुद्धिपक्ष —दोनों ही —को काफी गहराई तक आन्दोलित कर दिया था। वह बाणभट्ट के वाणी-वैभव पर रीझ गए थे। बाणभट्ट के पुत्र पुलिन्दभट्ट जिन्होंने अपूर्ण कादम्बरीकथा को पूर्ण किया था,

के प्रति भी उनके हृदय में पर्याप्त सम्मान था, जिसे उन्होंने अपनी 'तिलकमञ्जरीकथा' की भूमिका में अभिव्यक्त भी किया है।^{२५} यही कारण है कि उनकी कथाकृति तिलकमञ्जरी की वस्तुयोजना एवं वर्णन पद्धति पर बाणभट्ट की वस्तुयोजना एवं वर्णन पद्धति का कही भावात्मक तो कही शब्दात्मक प्रभाव पड़ गया है।

हम देखते हैं कि धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा में अयोध्यानगरी^{२६} का जो वर्णन किया है उस पर कादम्बरीकथा में बाणभट्ट द्वारा किए गए उज्जयिनी वर्णन^{२७} की बहुत कुछ छाप है। इसी प्रकार उनके मद्रिवावती वर्णन^{२८} पर बाणभट्ट के हर्षचरित में किए गए यशोमतीवर्णन^{२९} की, ज्वलनप्रभ नामक वैमानिकद्वारा मेघनाहन को समर्पित किए जाने वाले चन्द्रातप नामक हार की दानवर्णनशैली^{३०} पर कादम्बरी की मद्रलेखा नामक प्रिय सहेली द्वारा चन्द्रापीड को समर्पित किए गए शेषनामक हार की दानवर्णन-शैली^{३१} की, हरिवाहन के जन्मवर्णन^{३२} पर चन्द्रापीड के जन्मवर्णन^{३३} की, अदृष्टपारसरोवर के वर्णन^{३४} पर अच्छोदसरोवर के वर्णन^{३५} की छाप छिपी नहीं है। इतना ही नहीं, बल्कि धनपाल ने तो विरहिणी मलयसुन्दरी के तपोजीवन की परिकल्पना भी, लगता है कि, बाणभट्ट की महाश्वेता के आधार पर ही की है। स्वभाव एवं आचरण में मलयसुन्दरी महाश्वेता की प्रतिकृति ही प्रतीत होती है। आप देखेंगे कि सखी-प्रेम और अतिथि-सत्कार में वह किसी भी प्रकार महाश्वेता से हीन नहीं है। मलयसुन्दरी के आश्रम में हरिवाहन के पहुँचने पर धनपाल ने जो कुछ भी वर्णन किया है उस सब पर महाश्वेता के आश्रम में चन्द्रापीड के पहुँचने पर बाणभट्ट द्वारा किए गए वर्णन का पूरा-पूरा प्रभाव है। इस स्थल पर धनपाल ने अतिथि और आतिथेय के जिन पारस्परिक एवं पवित्र कर्त्तव्यों का निर्वाह किया है उन पर बाणभट्ट की छाया साफ नजर आती है।^{३६} जिस प्रकार कादम्बरी में कथा का रहस्योद्घाटन महर्षि जाबालि^{३७} ने किया है उसी प्रकार तिलकमञ्जरी में भी एक महर्षि ही कथा की परतें खोलते हैं।^{३८} इतना ही नहीं बल्कि कथावस्तु की सञ्चटना में भी धनपाल ने बाणभट्ट से पर्याप्त प्रेरणा ग्रहण की है। पुत्रप्राप्ति के लिए मेघवाहन की उत्कण्ठा और उसकी पूर्ति के लिए तपस्या, सन्तानलाभ-सूचक स्वप्न का देखना, हरिवाहन का जन्म और उसकी शिक्षा-दीक्षा का वर्णन बाणभट्ट की कादम्बरी से बहुत कुछ मिलता-जुलता है। क्योंकि कादम्बरी में भी तारापीडसन्तान-प्राप्ति के लिए चिन्तित है। वह अपनी पत्नी विलासवती को ज्यादा धर्म, दान, पुण्यादि करने के लिए कहता है ताकि उसे सन्तान का मुख देखने का सुख मिल सके। वह भी सन्तानप्राप्ति सूचक सपना देखता है और चन्द्रापीड के जन्म, शिक्षा और दीक्षा में प्रगाढ़ रुचि रखता है।

तिलकमञ्जरी में चित्रमाय नामक विद्याधर हाथी का रूप धारण करके हरिवाहन को उडा ले जाता है और वह स्वयं अदृष्टपारसरोवर में गिरकर अपने हाथी के रूप को त्यागकर पुनः पूर्ववत् चित्रमाय बन जाता है। मेरी समझ से तो ये घटनाएँ कादम्बरीकथा में इन्द्रायुध अश्वद्वारा चन्द्रापीड को गन्धर्व नगर तक पहुँचाने की, और चन्द्रापीड के वियोग में इन्द्रायुध अश्व के अच्छोदसरोवर में डूबकर पुनः कपिञ्जल के रूप में बनकर निकलने की याद दिला ही देती हैं। धनपाल ने हरिवाहन की मलयसुन्दरी से जो और

जिस प्रकार भेंट कराई है उस पर क्या चन्द्रापीड और महाश्वेता की मुलाकात का प्रभाव नहीं है? मैं तो समझता हूँ कि बहुत कुछ है। जिस प्रकार वाणभट्ट की महाश्वेता नायक (चन्द्रापीड) और नायिका (कादम्बरी) के मिलन में एक आदर्श भूमिका निभाती है, लगभग उसी प्रकार धनपाल की मलयसुन्दरी ने नायक (हरिवाहन) और नायिका (तिलकमञ्जरी) के मधुरदाम्पत्य जीवन के लिए सतत शुभकामनाएँ की हैं। वाणभट्ट की देखा-देखी ही धनपाल ने भी अपनी कथाकृति में नायक के साथ उपनायक और नायिका के साथ उपनायिका की परिकल्पना करके कथा की सरसता और आकर्षणशीलता, अन्य कथाकारों की कथाओं की अपेक्षा, दूनी कर ली है।

यहाँ यह कहना भी मैं असङ्गत नहीं समझता हूँ कि तिलकमञ्जरी के भवन में स्वागत कार्य में व्यस्त युवतियों के वर्णन पर कादम्बरी के भवन में ललित कार्यकलापों में व्यस्त युवतियों के वर्णन का, तिलकमञ्जरी द्वारा हरिवाहन को स्वागत-ताम्बूल भेंट करने की परिकल्पना पर कादम्बरी द्वारा चन्द्रापीड को ताम्बूल समर्पण करने की सूझ-बूझ का, विरहिणी तिलकमञ्जरी से कदलीगृह में हरिवाहन द्वारा की गई भेंट पर वियोगिनी कादम्बरी से हिमगृह में चन्द्रापीड द्वारा की गई मुलाकात का, और कथा के अन्त में समरकेतु के सहारे हरिवाहन की निश्चिन्तता एवं साम्राज्य सुख को भोगने की शैली पर पुण्डरीक के सहारे चन्द्रापीड की निश्चिन्तता एवं साम्राज्य सुख को भोगने की शैली का भी पूरा-पूरा प्रभाव परिलक्षित होता है।

यहाँ तक किए गए इस तुलनात्मक विवरण से यह स्पष्ट हो जाता है कि धनपाल पर वाणभट्ट का काफी प्रभाव है। वह मुझे कहीं भावार्थ का आहरण करते देखते हैं। तो कहीं शब्दराशि का आहरण करते हुए। वास्तव में उन्होंने वाणभट्ट से बहुत कुछ लिया है। लीजिए, कुछ नमूने भी पेश किए देता हूँ —

(क) अवनीश्वरोऽपि परमोत्पन्ननिर्वृत्तिर्जलकटाहक्रोडनिक्षिप्तनाडिकानिहितचक्षुषा गणकनिवहेन निञ्चित्य देव्या प्रसवलग्नमागतेन मुहुर्मुहुरनेकप्रकारै कृतोपवर्णनमा- कर्ण्य जन्मगृहत्रल बालकस्य कृतमञ्जनादिकृत्य शुभे मुहूर्ते निवारितानुचरलोक परिगतप्रान्तमुत्खातखड्गै ममन्ततो वीरपुरुषै प्रशस्ततरुपल्लवास्तृतमुखेन... .. मङ्गलकलणयुगलेनावभासितम्, उदारगन्धोद्गारगुग्गुलधूपधूमान्धकार-दूरीकृतदुष्ट- चक्रवक्राक्षिसञ्चारम्, वन्धुवृद्धाभिरारब्धमङ्गलगीतकोलाहलम्..... सकललौकिकाचारकुशलेन—‘कुरुत हरिचन्दनोपलेपहारि मन्दिराङ्गणम्, रचयत स्थानस्थानेषु रत्नचूर्णस्वस्तिकान्, दत्त द्वारि नूतन चूतपल्लवदाम, विकिरतान्तरु- त्फुल्लपङ्कजोपहारम्, कारयत सर्वत शान्तिसलिलक्षेपम्, आहरत भगवती षष्ठी- देवीम्, आलिखत जातमातृपटलम्, आरभध्वमार्यवृद्धासपर्याम्, निधत्त पर्यन्तेषु शयनस्य मद्योऽभिमन्त्रितां रक्षाभूतिरेखाम्’, इत्यादि जल्पता ..शुद्धान्तजरतीजनेन क्रियमाणविविधशिगुरक्षाविधानम्, अचञ्चलावस्थानै मङ्गलप्रदीपै प्रकाशिताभ्यन्तरम्, प्रसूतिकागृहमविशत् ।

—तिलकमञ्जरी, पृ० ७६-७७

धनपाल ने निश्चय ही इस उपर्युक्त हरिवाहन के प्रसूतिकागृह का वर्णन करने में

बाणभट्ट कृत चन्द्रापीड के निम्नलिखित प्रसूतिकागृह के वर्णन से प्रेरणा ग्रहण की होगी—

पार्थिवस्तु तनयाननदर्शनमहोत्सवहृतहृदयोऽपि... मौहूर्त्तिकगणोपदिष्टे प्रशस्ते मुहूर्त्ते निवारितनिखिलपरिजन ... मणिमयमङ्गलकलशयुगलाशून्येन... विविधनव-पल्लवनिवहनिरन्तरनिचितेन ... विरलग्रथितसितकुसुममिश्रदूर्वाप्रवालमालालंकृतेन ... द्वारदेशेन विराजमानम्, ... मर्यादानिपुणेन गोमयमयीभि ... अन्तरान्तरावद्ध-विविधवर्णरागरुचिरकार्पासिकुसुमलेशलाञ्छिताभि कुसुम्भकेसरलवाणलेपलोहिताभि-ल्लेखाभिरालिखितस्वस्तिकभक्तिजालमुपरचयता, ... भगवती षष्ठी देवी कुर्वता, ... पुरन्ध्रवर्गेण समधिष्ठितम् ... अनवरत ... दह्यमानाज्यमिश्रभुजगनिर्मोकमेप-विपाणक्षोदम्, अनलप्लुष्यमाणारिष्टतरुपल्लवोल्लसितरक्षाधूमगन्धम् ... अभिनव-लिखितमातृपट-पूजाव्यग्रधात्रीजनम्, अनेकवृद्धाङ्गनारब्धसूतिका मङ्गलगीतिकामनोहरम्, आवध्यमानधवलकुसुमदामशतम्, ... निश्चलशिखै ... मङ्गलप्रदीपैरुद्भासितम्, उत्खातासिलतासनाथपाणिभि सर्वतो रक्षापुरुषै परिवृत सूतिकागृहमपश्यत् ।

—कादम्बरी, पृ० २१५-२१६

- (ख) धनपाल—तिग्माशुमय इव तेजसि, सरस्वतीमय इव वचसि ।^{३६}
 बाणभट्ट—वाचि सरस्वत्या ... तेजसि सवित्रा ।^{४०}
- (ग) धनपाल—तमपि भुवनभारमनायासेनैव धृतासिना भुजेन यो बभार ।^{४१}
 बाणभट्ट—वलयमिव लीलया भुवनभारमुद्धहन् ।^{४२}
- (घ) धनपाल—कदाचिन्नीलपटावगुण्ठिताङ्गो... बहुलप्रदोषाभिसारिका सुदूर-माचकर्ष ।^{४३}
 बाणभट्ट—कदाचिन्नीलपटविरचितावगुण्ठनो बहुलपक्षप्रदोषदत्तसङ्केता. सुन्दरी-रभिससार ।^{४४}
- (ङ) धनपाल—कदाचित् क्रीडायै द्यूतपराजित पणितमप्रयच्छन् 'क्व गच्छसि ?' इति बद्धालीकभ्रूकुटिभिर्विदग्धवनिताभिराकृष्य कृतविषमपदपातः ... सपत्नसमक्षमेवाक्षिप्यत ।^{४५}
 बाणभट्ट—कदाचित् सङ्केतवञ्चिताभिः प्रणयिनीभिरावद्धभगुरभ्रूकुटिभिः ... वकुलकुसुमावलीभिः सयतचरण... कुसुमदामभिः कृतापराधो दिवस-मताड्यत् ।^{४६}
- (च) धनपाल—सेवकानुरागस्य सरक्षणाय च वितीर्णसर्वावसरमन्तरान्तरा सभामण्डप-मध्यास्त । धर्मपक्षपातितया च देवविजातितपस्विनजनकार्येषु महत्सु कार्यासन भेजे ।
 बाणभट्ट—प्रजानुरागहेतोरन्तरान्तरा दर्शन ददौ, सिंहासन च निमित्तेष्वारुरोह ।^{४८}
- (छ) धनपाल—भाग्यसम्पत्तिरिव सौभाग्यस्य, पुण्यपरिणतिरिव लावण्यस्य, सङ्कल्प-सिद्धिरिव सङ्कल्पयोने, सर्वकामावाप्तिरिव कमनीयताया ... मदिरा-वती नाम देव्यभवत् ।^{४९}
 बाणभट्ट—आज्ञासिद्धिरिव मकरध्वजस्य, ... दैवसम्पत्तिरिव लावण्यस्य, ...

वरप्राप्तिरिव सौभाग्यस्य,सर्गसमाप्तिरिव सौन्दर्यस्य
यशोमती नाम महादेवीअभूत् ।^{५०}

(ज) धनपाल—नदीतटतरुमिव स्फुटोपलक्ष्यमाणजटम् ।^{५१}

बाणभट्ट—नदीतटतरुमिव सततजलक्षालनविमलजट ।^{५२}

(झ) धनपाल—आचारमिव चारित्र्यस्य, ..शुद्धिसञ्चयमिव शौचस्य, धर्माधिकारमिव धर्मस्य, सर्वस्वदायमिव दयाया, .. विद्याधरमुनिमपश्यत् ।^{५३}

बाणभट्ट—धाम धर्मस्य,पत्तनं पूतताया.आकर करुणायाः...भैरवाचार्यं ददर्श ।^{५४}

(ञ) धनपाल—इदं राज्य, एषा मे पृथ्वी, एतानि वसूनि, असौ हस्त्यश्वरथपदातिप्रायो वाह्यः परिच्छद., इदं शरीरमेतद्गृहं गृह्यतायदत्रोपयोगार्हम् ।^{५५}

बाणभट्ट—तस्मै च राजा सान्तपुर सपरिजन सकोषमात्मानं निवेदितवान् ।^{५६}

(ट) धनपाल—अभूमिर्मुनिजनो विभवानाम् । विषयोपभोगगृह्णन्वो हि धनान्युपाददते । मद्भिधास्तु संन्यस्तसर्वारम्भा. समस्तसङ्गविरता निर्जनारण्यवद्गृह-बुद्धयो भैक्षमात्रभावितसन्तोषा किं तैः करिष्यन्ति ?^{५७}

बाणभट्ट—जन्मनः प्रभृत्यदत्तदृष्टिरेवास्मि स्वापतेयेषु । यतः सकलदोषकलापान-लेन्धनैर्धनैरविक्रीतं क्वचिच्छरीरकमस्ति । भैक्षरक्षिता सन्ति प्राणा ।^{५८}

(ठ) धनपाल—सलिलनिर्भराम्भोधरनिनादगम्भीरेण स्वरेण मधुरमब्रवीत् ।^{५९}

बाणभट्ट—नवाम्भोभरगम्भीराम्भोधरध्वाननिभया भारत्या...सुधीरमुवाच ।^{६०}

(ड) धनपाल—द्रष्टा कालत्रितयवर्तिना भावानाम् ।^{६१}

भट्ट—सहि.....कालत्रयदर्शी.....।^{६२}

(ढ) धनपाल—उपदेष्टा चिरप्रनष्टस्य धर्मतत्त्वस्य, ... सेतुबन्धः ससारसिन्धो ।^{६३}

बाणभट्ट—...सन्तरणसेतुः ससारसिन्धो, ...उपदेष्टा सिद्धिमार्गस्य...।^{६४}

(ण) धनपाल—तदेष ..अवाप्य.. त्वां.. ..प्राप्तोतु सदृशवस्तुसयोगजा प्रीतिम् । अस्य हित्वद्वसतिरेव स्थानम् । नहि त्र्यम्बकजटाकलापमन्तरिक्षं वा विहाय... ..हरिणलक्ष्मा क्षितौ पदं वधनाति ।^{६५}

बाणभट्ट—तदयं...तयापि त्वद्वपुरस्यानुरूपमाभरणस्येति विभावयन्त्या नभस्तलमे-वोचितं सुधासूतेर्धाम न धरेत्यवधार्यानुप्रेषितं ।^{६६}

(त) धनपाल—त्वया मनस्विना वरेणकदाचिदकृतप्रणयमङ्गस्य मे न कार्यं प्रथम-प्रार्थनाभङ्गं ।^{६७}

बाणभट्ट—न खलु महाभागेन मनसापि कार्यं कादम्बर्यां प्रथमप्रणयप्रसरभङ्गं ।^{६८}

(थ) धनपाल—सकललोकाचारकुशलाभि वारवनिताभि कृतावतारणक-मङ्गलाम्..... ।^{६९}

बाणभट्ट—आचारकुशलेनान्तं पुरजरतीजनेन क्रियमाणावतारणकमङ्गलाम्...।^{७०}

(द) धनपाल—उपस्पृश्य च समाघ्रातधूपधूमवर्तिगृहीत्वा च ताम्बूलम्... ..।^{७१}

बाणभट्ट—परिपीतधूम (धूपधूम) वर्तिरुपस्पृश्य च गृहीतताम्बूलम्.....।^{७२}

- (घ) धनपाल—देवि । सम्पन्नास्ते गुरुजनाशिषः ।.....भविष्यत्यशेषभृच्चक्रचूडा-
रत्नमचिरेणैव सूनु ।^{७३}
- बाणभट्ट—देव । सम्पन्ना सुत्रिरादस्माक प्रजाना च मनोरथा । कतिपर्यैरेवाहो-
भिरसशयमनुभविष्यति स्वामी सुतमुखकमलावलोकनसुखम् ।^{७४}
- (न) धनपाल—प्रतिदिवसमुपचीयमानगर्भा.....।^{७५}
- बाणभट्ट—प्रतिदिनमुपचीयमानगर्भा.....।^{७६}
- (प) धनपाल—अतिक्रान्ते च षष्ठीजागरे, समागते च दशमेऽहनि.....दत्त्वा समारो-
पिताभरणा सवत्सा सहस्रशो गा स्वर्णं च प्रचुरं.....विप्रेभ्यः 'स्वप्ने
शतमन्युवाहनो वारणपतिर्दृष्ट' इति सम्प्रधार्य तस्यैव स्वप्नस्य सदृश
... हरिवाहन इति शिशोर्नाम चक्रे ।^{७७}
- बाणभट्ट—अतिक्रान्ते च षष्ठीजागरे प्राप्ते दशमेऽहनि ... गा सुवर्णं च कोटिणो
ब्राह्मणसात्कृत्वा (ब्राह्मणेभ्यो दत्त्वा) 'मातुरस्य मया परिपूर्णमण्डल-
श्चन्द्रः स्वप्ने मुखकमलमाविशन् दृष्ट' इति स्वप्नानुरूपमेव सूनोः चन्द्रा-
पीड इति नाम चकार ।^{७८}
- (फ) धनपाल—प्रतीहारी प्रविश्य क्षितितलन्यस्तजानुहस्तयुगला सविनय व्यजिज्ञपत् ।^{७९}
भट्ट—प्रतीहारी समुपसृत्य क्षितितलनिहितजानुकरकमला सविनयमब्रवीत् ।^{८०}
- (ब) धनपाल—आत्मप्रतिबिम्बकैरिव समानरूपै समानवयोभि समानवसनालङ्कार-
धारिभिप्रधानराजपुत्रै परिवृत्तम्.....।^{८१}
- बाणभट्ट—समानवयोविद्यालङ्कारैआत्मनः प्रतिबिम्बैरिव राजपुत्रै सह
रममाणउवास ।^{८२}
- (भ) धनपाल—कस्मान्मया..... शिशुनेव लघुतां परमात्मा नीत ?.....अहो ।
चञ्चलस्वभावता चित्तपरिणते।^{८३}
- बाणभट्ट—किमिति निरर्थकमयमात्मा मया शिशुनेवायासित ?.....अहो । मे
मूर्खताया. प्रकारः, अहो । यत्किञ्चनकारितायामादर.।^{८४}
- (म) धनपाल—लोचनसृष्ट्या दृष्ट समस्तरमणीयाना सीमा, विलोकित कौतुकविधायि-
नामवधि., वीक्षित विस्मयनीयानामन्त, साक्षात्कृतमद्भुतानामास्पदम्,
आसादित महिम्नामायतनम्, अधिगतमगाधानामधिष्ठानम् ।^{८५}
- बाणभट्ट—अद्य परिसमाप्तमीक्षणयुगलस्य द्रष्टव्यदर्शनफलम्, आलोकित खलु
रमणीयानामन्त, दृष्ट आह्लादनीयानामवधि, वीक्षिता मनोहराणा
सीमान्तलेखा, प्रत्यक्षीकृता प्रीतिजननाना परिसमाप्ति, विलोकिता
दर्शनीयानामवसानभूमि ।^{८६}
- (य) धनपाल—राजहसाना श्रोत्रहारिभि कोलाहलैरभ्यर्थित इवाकारित इव, कृत-
स्वागत इव जलाभिमुखमुच्चचाल ।^{८७}
- बाणभट्ट—श्रोत्रहारिभि कलहसाना कोलाहलैराहूयमान इव प्रविवेश ।^{८८}
- (र) धनपाल—अन्यतामिवापन्नेनान्तरात्मना मदनमयमिव, शृङ्गारमयमिव, प्रीति-
मयमिव, आनन्दमयमिव, विलासमयमिव, रम्यतामयमिव, उत्सवमयमिव

सकलजीवमाकलयन्...कल्पतरुखण्डमपश्यत् । ८६

वाणभट्ट—अनङ्गयुगावतारमिव दर्शयन्तम्, चन्द्रमयीमिव सृष्टिमुत्पादयन्तम्, विलासप्रायमिव जीवलोक जनयन्तम्, अनुरागमयमिव सर्गान्तरमारचयन्तम्, शृङ्गारमयमिव दिवसमापादयन्तम्...युवानमद्राक्षीत् । ६०

(ल) धनपाल—अतिस्थिरतया कायस्य लिखितामिव, उत्कीर्णामिव, स्तम्भितामिव विभाव्यमाना...एकां...तापसकन्यका...व्यलोकयम् । ६१

वाणभट्ट—स्तम्भितेव, लिखितेव, उत्कीर्णेव, सयतेव, ...निष्पन्द...सकलावयवा...अहमपि...त...व्यलोकयम् । ६२

(व) धनपाल—तां च दृष्ट्वा तथाविधा...मनस्यकरवम्—‘अहो पूर्वजन्मान्तरसञ्चितैरशुभकर्मभिरायोजिता सुनिपुणमपि निरूपितोपायैर्मनीषिभिरनीपत्करा परिहर्तुमुपतापा । येनेयमपहाय परमसक्लेशहेतु सकलमङ्गमेकाकिनी...गिरिकान्तारे कृतस्थिति ...ईदृशस्य मानसदुःखभारस्य भाजनं कृता महानुभावा दैवेन’ इति सोद्वेगविस्मय ...उत्थाय च कराञ्जलिपुटावर्जित दीर्घिकाजलमुपानयम् । सापि किञ्चित्द्विरलशोका वाष्पजलपरिप्लुतारपक्ष्मा भाल प्रक्षाल्य तेन प्रमृद्य चोत्तरीयपल्लवप्रातेन वदनमुत्सृष्टदीर्घनि श्वासा विलम्ब्य किञ्चित्कालम् उपचक्रमे वक्तुम् । ६३

वाणभट्ट—तां च प्ररुदिता दृष्ट्वा—तत्क्षणमचिन्तयत्—‘अहो ! दुर्निवारता व्यसनोपनिपातानाम्, यदीदृशीमप्याकृतिमनभिभवनीयामात्मीयां कुर्वन्ति ।...इति सम्बर्धनकुतूहलश्च...उत्थाय प्रस्रवणादञ्जलिना मुखप्रक्षालनोदकमुपनिन्ये । सा तु...अविच्छिन्नवाष्पजलधारासन्तानापि ...प्रक्षाल्य लोचने वल्कलोपान्तेन वदनमपमृज्य दीर्घं ...नि श्वस्य शनैः...शनैः प्रत्यवादीत् । ६४

इस प्रकार इन उपरिलिखित तुलनात्मक उद्धरणों का परिशीलन करने से यह तथ्य स्पष्ट हो जाता है कि धनपाल पर वाणभट्ट की काफी गहरी छाप है। भला हो भी क्यों नहीं, वाणभट्ट ने संस्कृत साहित्य की गद्यात्मक एवं परिकल्पनात्मक शैली को चरम-कोटि तक पहुँचा जो दिया है। यही कारण है कि परवर्ती सभी गद्यकार वाणभट्ट से प्रभावित हुए बिना रह ही नहीं सके।

पर इसका मतलब यह कदापि नहीं समझना चाहिए कि धनपाल ने वाणभट्ट की साहित्यिक चोरी की है और उनका अपना कुछ भी नहीं है। यह ठीक है कि धनपाल उनसे प्रभावित हुए हैं, उनकी कथा-संयोजना, भाषा, भावादि को भी उन्होंने यत्र-तत्र अपनाया है, पर इतना सब कुछ होने के बावजूद भी उन्होंने अपने व्यक्तित्व को, अपनी शैली को और अपनी कथावस्तु के सञ्चयन की स्वतन्त्र परिकल्पना को पूरी तौर से कायम रखा है। उन्होंने वाणभट्ट से जो कुछ भी ग्रहण किया है उसे वह पूरी तौर से आत्मसात् कर गए हैं। उसे उन्होंने अपनी प्रतिभा के अमिट रंग में सरोवर करके ही पाठकों के समक्ष प्रस्तुत किया है। अतः उन पर साहित्यिक चोरी का अभियोग साबित नहीं हो पाता है।

वास्तव में देखा जाए तो धनपाल तो उस मधुमक्खी के समान है जो भिन्न-भिन्न फूलों से पराग लेकर ऐसे स्वादिष्ट मधु की सर्जना करती है कि जिसके स्वाद की अनुभूति किसी भी फूल के पराग में नहीं की जा सकती। क्योंकि धनपाल ने भी तो कादम्बरीरूपी सुन्दर पुष्पवाटिका, जिसके माली बाणभट्ट है, से कुछ अशो में भाषा एव भावरूपी पराग को लेकर तिलकमञ्जरीकथारूपी मधुर एव स्वादिष्ट मधु का निर्माण किया है। यही कारण है कि पाठक के हृदय में उनकी तिलकमञ्जरीकथा का स्वाध्याय करते समय एक अनिर्वचनीय एव अननुभूतपूर्व आनन्द की अनुभूति हुआ करती है, जो उनकी अपनी निजी देन है।

तिलकमञ्जरी पर दण्डी का प्रभाव

दण्डी भी संस्कृत साहित्य की गद्यात्मक विधा के उत्कृष्ट साहित्यकार है। इनकी तीन रचनाएँ प्रसिद्ध हैं—पहली काव्यादर्श, जो एक अलङ्कारशास्त्रीय ग्रन्थ है, दूसरी अवन्तिसुन्दरीकथा और तीसरी रचना दशकुमारचरित है।^{६५} इनमें अवन्तिसुन्दरीकथा और दशकुमारचरित—ये दोनों ही—गद्यात्मक कथाकृतियाँ हैं।

अब जहाँ तक तिलकमञ्जरी पर दण्डी के प्रभाव का प्रश्न उठता है, मैं तो यही समझ सका हूँ कि इस प्रश्न की मीमांसा का परिवेश नितान्त सीमित है। क्योंकि हम देखते हैं कि तिलकमञ्जरी की कथात्मक सङ्घटना और शैली पर दण्डी की जो कुछ भी छाया परिलक्षित होती है वह बहुत ही क्षीण है। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि धनपाल ने दण्डी की कृतियों को पढा अवश्य ही होगा और उनकी शैलीप्रधान अवन्तिसुन्दरीकथा से वह प्रभावित भी हुए होंगे। पर सुबन्धु और बाण के ही रंग में रगी हुई दण्डी की अवन्तिसुन्दरीकथा से उन्होंने साहित्यिक आदान करने का विचार शायद बहुत ही कम किया है। लेकिन इसका मतलब यह भी नहीं समझना चाहिए कि धनपाल ने दण्डी से कुछ भी नहीं लिया। क्योंकि उनकी तिलकमञ्जरी पर दण्डी की अवन्तिसुन्दरीकथा का यत्र-तत्र प्रभाव पड़ा ही है। उदाहरणार्थ उसके कतिपय सकेत निम्नलिखित हैं—

- (क) दण्डी ने अपनी अवन्तिसुन्दरीकथा के आरम्भ में मङ्गलाचरण के बाद अपने पूर्ववर्ती कवियों की प्रशंसा की है।^{६६} इसी प्रकार धनपाल ने भी अपनी तिलकमञ्जरीकथा के आरम्भ में मङ्गलाचरण के बाद कविप्रशंसा की है।^{६७}
- (ख) दण्डी ने काञ्चीनगरी और कुसुमपुर के वर्णनों में शैली की जो चुस्ती दिखाई है,^{६८} उसे धनपाल ने अयोध्या और काञ्ची नगरियों के वर्णनावसर पर बड़ी खूबी और अहमियत के साथ अपनाया है।^{६९}
- (ग) दण्डी ने राजा राजहंस की शूरता, सचिवायत्तता और भोगविलासिता का जैसा उदात्त वर्णन किया है^{७०}, वैसा ही धनपाल की तिलकमञ्जरी में सम्राट् मेघवाहन की भी शूरता, सचिवायत्तता और भोगविलासिता का उपलब्ध होता है।^{७१}
- (घ) दण्डी ने रानी वसुमती का जो वर्णन किया है,^{७२} उसकी भी एक हल्की-सी झलक धनपालकृत मदिरावतीवर्णन पर परिलक्षित होती है।^{७३}

(ड) दशकुमारचरित में दिए गए अतिसक्षिप्त वसन्तवर्णन^{१०४} का भी प्रभाव तिलक-मञ्जरी में किए गए वसन्तवर्णन^{१०५} के कुछ अंशों में देखा जा सकता है।

अब मैं दण्डी और घनपाल के भावात्मक शब्दसाम्य के द्योतक कतिपय उद्धरण भी प्रस्तुत करना उचित समझता हूँ। लीजिए, देखिए—

(च) दण्डी—पत्रांगुलिरिव सकलोज्ज्वलवर्णशोभिनी सन्निविष्टा...।^{१०६}

घनपाल—वृत्तोज्ज्वलवर्णशालिनी कर्णिकेव स्थिता...।^{१०७}

(छ) दण्डी—कैलासशिखरमालाविडम्बिना प्राकारवलयेन...।^{१०८}

घनपाल—तुपारधवलभित्तिना विशालवप्रेण परिगता...।^{१०९}

(ज गी)—चतुर्भिर्गोपुरैरुपेता...।^{११०}

घनपाल—चतुर्भिरत्युच्चैर्गोपुरैरुपेता...।^{१११}

(झ) गी—मदमञ्जुल (कल) हस गद्गद्रवया युवतिजनकुचक्षोभजनितवीचीवे-गया...।^{११२}

घनपाल—माद्यत्कोशलविलासिनीनितम्वास्फालनस्फारिततरङ्गया...राजहसे-क्षणमप्यमुक्तपार्श्वया...।^{११३}

(ञ) दण्डी—निदाघभिया शरणागत शिशिरमिवाभिपालयन्ती...।^{११४}

घनपाल—दुर्गनिवेशमिव ग्रीष्मनिर्दयावस्कन्देषु शिशिरस्य...।^{११५}

इस प्रकार हम देखते हैं कि उपर्युक्त तुलनात्मक उद्धरण भी यह सिद्ध कर रहे हैं कि घनपाल पर दण्डी का थोड़ा-बहुत तो प्रभाव मानना ही पड़ेगा। वैसे तो मैं यही कहूँगा कि—‘सर्वे पादा. हस्तिपादे निमग्ना’—के न्यायानुसार घनपाल पर पड़े हुए वाणमट्ट के प्रबल प्रभाव में दण्डी तो क्या, सभी के प्रभाव डूबते-उतराते से नजर आते हैं।

सन्दर्भ

१. श्लेषे केचन शब्दगुम्फविषये केचिद् रसे चापरेऽ-

लङ्कारे कतिचित् सदर्थविषये चान्ये कथावर्धने।

आ सर्वत्र गभीरधीरकविताविन्ध्याटवीचातुरी-

सञ्चारी कविकुम्भिकुम्भभिदुरो वाणस्तु पञ्चानन ॥

—श्री चन्द्रदेव

२. ...शब्दहरणमेव तावत्पञ्चधा । पदत , पादत , अर्धत , वृत्तत , प्रबन्धतश्च ।

—काव्यमीमासा (विहारराष्ट्रभाषा-परिषद् प्रकाशन), अध्याय ११, पृ० १३६

३. देखिये— (क) हससन्देश, लेखक—अज्ञातनामा, सम्पादक—श्री के० साम्बशिव शास्त्री, अनन्तशयनसस्कृतग्रन्थावलि, ग्रन्थ सं० १०३ पर त्रिवेन्द्रम् से १९३० में प्रकाशित।

(ख) हससन्देश, लेखक—श्री पूर्णसरस्वती, सम्पादक—श्री के० साम्बशिव शास्त्री, अ० श० सं० ग्र० सं० १२६ पर त्रिवेन्द्रम् से १९३७

(ग) भृङ्गसन्देशः, लेखक—श्री वासुदेव, सम्पादक—वही, प्रकाशन—
वही ।

(घ) प्रियप्रवास, षष्ठ अध्याय, पद्य स० २६-८३, लेखक—हरिऔध ।

४. निर्माय नूतनमुदाहरणानुरूप काव्य मयाऽत्र निहित न परस्य किञ्चित् ।

किं सेव्यते सुमनसा मनसाऽपि गन्ध कस्तूरिकाजननशक्तिभृता मृगेण ॥

—पण्डितराज जगन्नाथ, रसगङ्गाधर, प्रथम आनन ।

५. युक्त्यानयानुसर्त्तव्यो रसादिर्बहुविस्तर ।

मितोऽप्यनन्तता प्राप्तः काव्यमार्गो यदाश्रयात् ॥

—ध्वन्यालोक, चतुर्थ उद्योत, कारिका ३

६. ध्वनेरित्थ गुणीभूतव्यङ्ग्यस्य च समाश्रयात् ।

न काव्यार्थविरामोऽस्ति यदि स्यात् प्रतिभागुण ॥

—ध्वन्यालोक, उद्योत ४, कारिका ६

७. सवादास्तु भवन्त्येव बाहुल्येन सुमेधसाम् ।

नैकरूपतया सर्वे ते मन्तव्या विपश्चिता ॥

—वही, ४/११

८. सवादो ह्यन्यसादृश्य तत्पुन प्रतिबिम्बवत् ।

आलेख्याकारवत्तुल्यदेहिबच्च शरीरिणाम् ॥

—वही, ४/१२

९. तत्र च पूर्वमन्यात्म तुच्छात्म तदनन्तरम् ।

तृतीयन्तु प्रसिद्धात्म नान्यसाम्य त्यजेत्कवि ॥

—वही, ४/१३

१०. नास्त्यचौर कविजनो नास्त्यचौरो वणिग्जन ।

स नन्दति विना वाच्य यो जानाति निगूहितुम् ॥

—काव्यमीमासा, अध्याय ११, अन्तिमाश ।

११. अर्थ स एव सर्वो वाक्यान्तरविरचनापर यत्र ।

तदपरमार्थविभेद काव्य प्रतिबिम्बकल्प स्यात् ॥

सोऽय कवेरकवित्वदायी सर्वथा प्रतिबिम्बकल्प परिहरणीय ।

यत —पृथक्त्वेन न गृह्णन्ति वस्तु काव्यान्तरस्थितम् ।

पृथक्त्वेन न गृह्णन्ति स्ववपु प्रतिबिम्बतम् ॥

—काव्यमीमासा, प्रथमाधिकरण, अध्याय १२

१२. (क) कियतापि यत्र सस्कारकर्मणा वस्तुभिन्नवद् भाति ।

तत्कथितमर्थंचतुरैरालेख्यप्रख्यमिति काव्यम् ॥

—वही ।

(ख)ता इमा आलेख्यप्रख्यस्य भिदा । सोऽयम् अनुग्राह्यो मार्ग ।

आहुश्च—

सोऽय भणितिवैचित्र्यात् समस्तो वस्तुविस्तर ।

नटवद् वर्णिकायोगाद् अन्यथात्वमिवाच्छति ॥

—वही, अध्याय १३

१३. विषयस्य यत्र भेदेऽप्यभेदबुद्धिनिदान्तसादृश्यात् ।

तत्तुल्यदेहितुल्य काव्य वध्नन्ति सुधियोऽपि ॥

—वही, अध्याय १२

१४. मूलैक्य यत्र भवेत् परिकरबन्धस्तु दूरतोऽनेक ।
तत्परपुरप्रवेशप्रतिम काव्य सुकविमतिभाव्यम् ॥ —वही ।
१५. (क) प्रणम्य वाच निशेषपदार्थोद्योतदीपिकाम् ।
वृहत्कथाया. सारस्य सग्रहं रचयाम्यहम् ॥
—कथासरित्सागर, प्रथम लम्बक, प्रथम तरङ्ग, तृतीय श्लोक ।
(ख) नानाकथामृतमयस्य वृहत्कथायाः
सारस्य सज्जनमनोऽम्बुधिपूर्णचन्द्रः ।
सोमेन विप्रवरभूरिगुणाभिराम-
रामात्मजेन विहित. खलु सग्रहोऽयम् ॥
—कथासरित्सागर की समाप्ति पर ग्रन्थकर्ता की प्रशस्ति से ।
१६. सत्य वृहत्कथाम्भोधेविन्दुमादाय सस्कृता ।
तेनेतरकथाः कन्या. प्रतिभान्ति तदग्रतः ॥
—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक २१
१७. ।
इह विद्याधराणा द्वौ वैद्यर्धौ स्तो हिमाचले ॥
उत्तरो दक्षिणश्चैव नानातच्छृङ्गभूमिगौ ।
परतः किल कैलासादुत्तरोऽवित्तु दक्षिण ॥
—कथासरित्सागरः, तरङ्ग १०७, श्लोक ६५-६६
१८. वही, तरङ्ग वही ।
१९. वही, तरङ्ग ५६, पृ० ३६३-३०८
२०. सरस्वतीदत्तवरप्रसादश्चक्रे सुबन्धु सुजनैकबन्धुः ।
प्रत्यक्षरश्लेषमयप्रबन्धविन्यासर्वदग्ध्यनिधिनिबन्धम् ॥
—वासवदत्ता, प्रस्तावना श्लोक १३
२१. वर्णयुक्तिं दधानापि स्निग्धाञ्जनमनोहराम् ।
नारिश्लेषघना श्लाघा कृतिर्लिपिरिवाश्रुते ॥
—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक १६
२२. देखिये— (अ) वासवदत्ता, चौखम्बा प्रकाशन, सस्करण १९५४, पृ० ११०
(ब) तिलकमञ्जरी, नि० सा० प्र० पृ० १६६
२३. देखिये— (अ) वासवदत्ता, चौखम्बा प्रकाशन, सस्करण १९५४, पृ० २३६
(ब) तिलकमञ्जरी, नि० सा० प्र० पृ० ३६७
२४. देखिये— (अ) वासवदत्ता, पृ० २५६ (ब) तिलकमञ्जरी, पृ० ३८३
२५. केवलोऽपि स्फुरन् बाण. करोति विमदान् कवीन् ।
किं पुन. क्लृप्तसन्धानपुलिन्ध्रकृतसन्निधिः ॥
कादम्बरीसहोदर्या सुधया वैबुधे हृदि ।
हर्षाख्यायिकया ख्यातिं वाणोऽब्धिरिव लब्धवान् ॥
—तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक २६-३७

२६. तिलकमञ्जरी, पृ० ७-१२
 २७. कादम्बरी, चौखम्भा प्रकाशन १९५६, पृ० १५१-१६५
 २८. तिलकमञ्जरी, पृ० २१-२२
 २९. हर्षचरित, चौखम्भा प्रकाशन, १९५८, पृ० १९९-२०२
 ३०. तिलकमञ्जरी, पृ० ४२-४५
 ३१. कादम्बरी, पृ० ५८०-५८१
 ३२. तिलकमञ्जरी, पृ० ७३-७८
 ३३. कादम्बरी, पृ० २००-२०२, २१३-२२० तथा २२६-२२७
 ३४. तिलकमञ्जरी, पृ० २०२-२०७
 ३५. कादम्बरी, पृ० ३६९-३७९
 ३६. (क) तिलकमञ्जरी, पृ० २५५-२५९
 (ख) कादम्बरी, पृ० ३८७-४०९
 ३७. कादम्बरी, पृ० १४९
 ३८. तिलकमञ्जरी, पृ० ४०६-४१३
 ३९. वही, पृ० १४
 ४०. कादम्बरी, पृ० १५
 ४१. तिलकमञ्जरी, पृ० १५
 ४२. कादम्बरी, पृ० १९
 ४३. तिलकमञ्जरी, पृ० १७
 ४४. कादम्बरी, पृ० १८२
 ४५. तिलकमञ्जरी, पृ० १८
 ४६. कादम्बरी, पृ० १८०
 ४७. तिलकमञ्जरी, पृ० १९
 ४८. कादम्बरी, पृ० १८३
 ४९. तिलकमञ्जरी. पृ० २२
 ५०. हर्षचरित, चौखम्भा प्रकाशन १९५८, पृ० २०१-२०२
 ५१. तिलकमञ्जरी, पृ० २४
 ५२. कादम्बरी, पृ० ११२
 ५३. तिलकमञ्जरी, पृ० २५
 ५४. हर्षचरित, पृ० १७२-१७३
 ५५. तिलकमञ्जरी, पृ० २६
 ५६. हर्षचरित पृ० १७५
 ५७. तिलकमञ्जरी, पृ० २६
 ५८. हर्षचरित, पृ० १७४-१७५
 ५९. तिलकमञ्जरी, पृ० ३९
 ६०. हर्षचरित, पृ० ४६

६१. तिलकमञ्जरी, पृ० ३६
६२. कादम्बरी, पृ० १४१
६३. तिलकमञ्जरी, पृ० ३६
६४. कादम्बरी, पृ० १३६
६५. तिलकमञ्जरी, पृ० ४३-४४
६६. कादम्बरी, पृ० ५८०
६७. तिलकमञ्जरी, पृ० ४४
६८. कादम्बरी, पृ० ५८१
६९. ति. कमञ्जरी, पृ० ६५
७०. कादम्बरी, पृ० २०६-२१०
७१. तिलकमञ्जरी, पृ० ६६
७२. कादम्बरी, पृ० ५०
७३. तिलकमञ्जरी, पृ० ७४
७४. कादम्बरी, पृ० २०१
७५. तिलकमञ्जरी, पृ० ७५
७६. कादम्बरी, पृ० २०३
७७. तिलकमञ्जरी, पृ० ७८
७८. कादम्बरी, पृ० २२६-२२७
७९. तिलकमञ्जरी, पृ० ८०
८०. कादम्बरी, पृ० २३
८१. तिलकमञ्जरी, पृ० १००
८२. कादम्बरी, पृ० २०
८३. तिलकमञ्जरी, पृ० १४८-१४९
८४. कादम्बरी, पृ० ३६३
८५. तिलकमञ्जरी, पृ० २०५
८६. कादम्बरी, पृ० ३७५
८७. तिलकमञ्जरी, पृ० २०६
८८. कादम्बरी, पृ० ३६६
८९. तिलकमञ्जरी, पृ० २१३-२१४
९०. हर्षचरित, पृ० ३६
९१. तिलकमञ्जरी, पृ० २५५
९२. कादम्बरी, पृ० ४२३-४२४
९३. तिलकमञ्जरी, पृ० २५८-२५९
९४. कादम्बरी, पृ० ४०७-४०८
९५. त्रयोऽनयस्त्रयो देवास्त्रयो वेदास्त्रयो गुणा ।

त्रयो दण्डप्रबन्धाश्च त्रिषु लोकेषु विश्रुताः ॥ — राजशेखरकृत सुभाषितहारावली

टिप्पणी—दण्डी की ग्रन्थत्रयी के अन्तर्गत काव्यादर्श और अवन्तिसुन्दरी—इन दो ग्रन्थों—को सभी लोग स्वीकार करते हैं। पर दशकुमारचरित को अवन्तिसुन्दरी-कथा का ही दण्डी द्वारा बाद में लिखा गया सरलीकृत सस्करण मानकर इसे उनके तीसरे ग्रन्थ के रूप में अब स्वीकार नहीं किया जाता। क्योंकि जबसे भोजराजकृत शृङ्गारप्रकाश में दण्डिकृत 'दण्डिद्विसन्धान' नामक श्लिष्ट पद्यात्मक महाकाव्य का उल्लेख मिला है तब से विद्वानों ने उसे ही उनके तीसरे ग्रन्थ के रूप में मानने की धारणा बनाना शुरू कर दिया है।

६६ अवन्तिसुन्दरीकथा, अनन्तशयन त्रिवेन्द्रम् प्रकाशन, १९५४, पृ० १-३

६७. तिलकमञ्जरी, ० १-७

६८. अवन्तिसुन्दरीकथा, पृ० ४-७ तथा १८-२०

६९. तिलकमञ्जरी, पृ० ७-१२ तथा २५६-२६१

१००. अवन्तिसुन्दरीकथा, पृ० २१-३७

१०१. तिलकमञ्जरी, पृ० १२-२०

१०२. अवन्तिसुन्दरीकथा, पृ० २३-२४

१०३. तिलकमञ्जरी, पृ० २१-२२

१०४. दशकुमारचरित, चौखम्भा प्रकाशन, १९४८, पृ० ६७-६९

१०५. तिलकमञ्जरी, पृ० २६७-२६८

१०६. अवन्तिसुन्दरीकथा, अ० श० त्रिवेन्द्रम् प्रकाशन, १९५४, पृ० ४

१०७. तिलकमञ्जरी, पृ० ७

१०८. अवन्तिसुन्दरीकथा, प्रकाशन वही, पृ० ४

१०९. तिलकमञ्जरीकथा, पृ० ७

११०. अवन्तिसुन्दरीकथा, प्रकाशन वही, पृ० ४

१११. तिलकमञ्जरीकथा, पृ० ८

११२. अवन्तिसुन्दरीकथा, प्रकाशन वही, पृ० ४

११३. तिलकमञ्जरीकथा, पृ० ९

११४. अवन्तिसुन्दरीकथा, प्रकाशन वही, पृ० ५

११५. तिलकमञ्जरीकथा, पृ० १०६-१०७

द्वितीय स्रोत

परवर्ती ग साहित्यकारों पर प्रभाव

इस तथ्य से इनकार नहीं किया जा सकता कि एक कुशल साहित्यकार अपनी परिकल्पना या शैली के माध्यम से अपने परवर्ती साहित्यकारों को साहित्यसर्जना के लिए या तो परिकल्पनात्मक या फिर शैलीस्वरूपात्मक दिशानिर्देश कर ही जाता है। साहित्यजगत् के लिए यही उसका साहित्यिक प्रदान बन जाता है। हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल ने भी तिलकमञ्जरीकथा लिखकर अपने परवर्ती समानकर्मा गद्य-साहित्यकारों को काफी प्रभावित किया है।

यह सच है कि बाणभट्ट की कादम्बरी का नशा संस्कृत साहित्य के केवल गद्य-काव्यकारों पर ही नहीं, और बल्कि चम्पू काव्यकारों पर भी सैकड़ों वर्षों तक छाया रहा है; और यही कारण है कि दण्डी की अवन्तिकथा, सोड्ढल की उदयसुन्दरीकथा तथा वादीभिसिंह की गद्यचिन्तामणि जैसी कथाकृतियों पर ही नहीं, बल्कि त्रिविक्रमभट्ट के नलचम्पू और सोमदेव के यशस्तिलकचम्पू जैसे चम्पूकाव्यों पर भी बाणभट्ट की कादम्बरी का काफी प्रभाव दिखाई देता है। स्वयं हमारे धनपाल भी कादम्बरीकथा से कम प्रभावित नहीं हैं। लेकिन हम देखते हैं कि इन्होंने अपनी तिलकमञ्जरीकथा के कथानक का ताना-बाना कुछ इस प्रकार से बुना कि कुछ दिनों के बाद इनके परवर्ती गद्यसाहित्यकारों की आँखें बाण की कादम्बरी तक ही सीमित न रहकर इनकी तिलकमञ्जरी पर भी जमने लगी, और उनके रसास्वाद का विषय कादम्बरी की सहर्षामिणी तिलकमञ्जरी भी हो गई। फलस्वरूप उन (परवर्ती गद्यकारों) की कृतियों में केवल बाण का ही नहीं, अपितु धनपाल का भी प्रतिविम्ब झलकने लगा।

चूँकि उदयसुन्दरीकथाकार सोड्ढल और गद्यचिन्तामणिकार वादीभिसिंह पर बाणभट्ट की तुलना में धनपाल का प्रभाव नगण्य-सा दिखाई देता है (इसका कारण मैं यह समझता हूँ कि वह युग कादम्बरी का युग रहा होगा, जिसमें सद्योलिखित तिलकमञ्जरी-कथा की पूर्ण प्रतिष्ठा नहीं हो पाई होगी जो कि बाद में चलकर हुई।), इसीलिए मैंने भी इस 'साहित्यिकप्रदान' के सन्दर्भ में तिलकमञ्जरीकथा के साथ उदयसुन्दरीकथा और गद्यचिन्तामणि की तुलना करना फलहीन समझकर केवल उन्हीं साहित्यकारों की कृतियों का विश्लेषण प्रस्तुत किया है जिनपर धनपाल का प्रभाव स्पष्टतया प्रतीत होता है।

इस प्रसंग में सर्वप्रथम उन साहित्यकारों की चर्चा करना उचित होगा जिन्होंने महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा के सम्पूर्ण कथानक को ही अपनी कृतियों का

वर्ण्य विषय बनाया है। ईशवीय सन् १९१६ में हेमचन्द्र सभा पाटन, गुजरात से पण्डित वीरचन्द्र और प्रभुदास नामक दो विद्वानों ने पण्डित लक्ष्मीधर विरचित 'तिलकमञ्जरी-कथासार' नामक एक सक्षेप-ग्रन्थ का सम्पादन किया है। इसकी भूमिका में उनका कहना है कि महाकवि धनपाल विरचित तिलकमञ्जरी के सारांश को लेकर 'सक्षेप-ग्रन्थो' (Epitome) का निर्माण करने वाले तीन विद्वान् पाए जाते हैं। उनके पहले हैं—पल्लीपाल धनपाल, दूसरे हैं पण्डित लक्ष्मीधर, और तीसरे हैं श्रीपद्मसागर।^१ लीजिए, अब इन तीनों ही साहित्यकारों पर स्पष्टतया दिखाई देने वाले महाकवि धनपाल के साहित्यिक प्रभाव का सक्षिप्त दिग्दर्शन यहाँ कालानुक्रम से प्रस्तुत किया जा रहा है।

पल्लीपाल धनपाल पर प्रभाव

सन्तोष का विषय है कि पल्लीपाल धनपाल ने अपना सक्षिप्त-सा परिचय अपनी कृति 'तिलकमञ्जरीसार' के अन्त में दे दिया है। तदनुसार यह अणहिल्लपुर (पाटन) नामक नगर, जो गुजरात प्रान्त में पड़ता है, के निवासी थे। इनका परिवार 'पल्लीवाल परिवार' के नाम से सुविख्यात था। धनपाल के तीन भाई और थे—एक बड़ा और दो छोटे। बड़े का नाम अनन्तपाल और छोटे का क्रम से रत्नपाल और गुणपाल था। इनके पिता का नाम आमन था, जो बहुत बड़े विद्वान् और कवि थे। पल्लीपाल धनपाल ने अपने पिता की ही आज्ञा से महाकवि धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' के कथानक को ही सक्षिप्त करके प्रमुखतया अनुष्टुप् छन्द में 'तिलकमञ्जरीसार' नामक पद्यात्मक कथा-काव्य का निर्माण किया है, और जिसकी समाप्ति, लेखक के ही शब्दों में, विक्रम सवत् १२६१ कार्तिक शुक्लपक्षीया अष्टमी गुरुवार को हुई थी।^२

पल्लीपाल धनपाल ने अपनी इस 'तिलकमञ्जरीसार' नामक कृति में महाकवि धनपालकृत 'तिलकमञ्जरी' के कथानक को तो पूरा का पूरा निस्सन्देह अपनाया ही है, पर इसके साथ ही साथ उन्होंने अनेक स्थलों पर धनपाल की भाषा और भाव का भी अनुहरण कर लिया है। हम अपने शोधग्रन्थ के कलेवर की वृद्धि के भय से उनके सभी अनुहरणों को तो पाठकों के समक्ष रख नहीं सकते, पर कुछ स्थलों को प्रस्तुत करने का लोभ अवश्य कर रहे हैं, जो इस प्रकार हैं—

(क) तिल मञ्जरीसार

सकज्जलकराम्भोजव्यञ्जिताश्रुप्रमार्जना

इय च लक्ष्यते सद्यो रोदनाद् विरतेव किम् ? ॥^३

तिलकमञ्जरी

.....इयमपि च ..पाणितलसक्रान्तकज्जलकलङ्कपिशुनिताश्रुप्रमार्जना
सद्यो विरतेव रोदनाद् विज्ञायते ।^४

(ख) तिल मञ्जरीसार

इय च प्रमपात्र मे कलत्र मदिरावती ।^५

तिलकमञ्जरी

इयंमदिरावतीनाम प्रेमपात्र मे कलत्रम् ।^६

(ग) तिलकमञ्जरीसार

षष्ठीजागरणे जाते प्राप्तेऽथ दशमे दिने ।^७

ति मञ्जरी

अतिक्रान्ते च षष्ठीजागरे समागते च दशमेऽह्नि ।^८

(घ) तिलकमञ्जरी र

रणे तेन कृतः कश्चिदुपकारश्चमूपते ?

सोऽपि विज्ञापयामास देव तेन स कश्चन ।

कृतोयं न करोत्यन्य श्रूयता कथयामि तत् ॥^९

तिलकमञ्जरी

“.....क्वचित्कृतस्तेन कश्चिदुपकार सङ्गरेषु सेनापते। स जगाद—देव ! स कृतोयं न कश्चिदन्य करोति । आकर्णयतु देव ।”^{१०}

(ङ) ति मञ्जरीसार

प्रभाव. कोऽपि सोऽन्यस्य कोऽह तव पराजये ।^{११}

तिलकमञ्जरी

कोऽह तव पराजये.....स तु प्रभावोऽन्यस्य कस्यचित् ।^{१२}

(च) तिलकमञ्जरीसार

... .. किम् ।

इद समेऽपि स्खलन तदल सम्भ्रमेण ते ।

आत्मान सवृणु क्षोभगलद्वक्षोजवाससम् ॥^{१३}

तिलकमञ्जरी

.....किमिद समेऽपि स्खलनम् ? अलममुना सम्भ्रमेण । सवृणु क्षोभ-
विगलितस्तनाशुकम् ।^{१४}

(छ) तिलकमञ्जरीसार

द्विप. सुप्त इव श्रान्त इव... ..।^{१५}

तिलकमञ्जरी

वारण श्रान्त इव सुप्त इव।^{१६}

(ज) तिल मञ्जरीसार

वत्से ! को जनकस्तस्यास्तात ! कश्चन तापस. ।^{१७}

तिलकमञ्जरी

वत्से ! कस्तस्या पिता ? तात ! तापस कश्चित् ।^{१८}

(झ) तिलकमञ्जरीसार

देहस्पर्शाश्च कस्यायममृतस्यन्दसुन्दर. ।^{१९}

तिलकमञ्जरी

कस्य चायममृतस्यन्दसुन्दरो देहस्पर्श ।^{२०}

(ज) तिलकमञ्जरीसार

ततो मदेन मुकुला विस्मयेन विकस्वराम् ।
प्रेरितामनुरागेण व्रीडया विषमौकृताम् ॥
सा मे वपुषि पीयूषवृष्टि दृष्टि न्यवेशयत् ।^{२१}

तिलकमञ्जरी

मुकुलिता मदेन, विस्तारिता विस्मयेन, प्रेरितामभिलाषेण, विपमिता व्रीडया, वृष्टिमिव अमृतस्य, वपुषि मे दृष्टिमसृजत् ।^{२२}

(ट) तिलकमञ्जरीसार

गृहीतोदारशृङ्गारः स्थित्वा प्रारूढसख्यया ।
मृगाङ्कलेखया साकमक्षक्रीडापर क्षणम् ॥^{२३}

तिलकमञ्जरी

आत्तचतुरोदारनेपथ्यअकृत्रिमारूढसख्या.....मृगाङ्कलेखया साकमक्षक्रीडाविनोदेन क्षणमात्रमस्याम् ।^{२४}

(ठ) तिलकमञ्जरीसार

अङ्गराजस्तु मुषित इवाविष्ट इव क्षणात् ।
मूर्च्छा क्षणाच्च चैतन्यमावहन् मौनमाश्रयत् ॥^{२५}

तिलकमञ्जरी

स तुमुषित इव, केनाप्यावेशित इवक्षण मूर्च्छामनुभवन् क्षण चेतना प्रतिपद्यमान तूष्णीक एवातिष्ठत् ।^{२६}

मैं समझता हूँ कि ऊपर दिए हुए इन कुछ उदाहरणों को देखने से यह साफ जाहिर हो जाएगा कि पल्लीपाल धनपाल ने कही-कही तो महाकवि धनपाल की पूरी की पूरी शब्दावली ही उतार कर रख दी है। उन्होंने अपने इस साहित्यिक आदान को छिपाने की जरा भी कोशिश नहीं की है, बल्कि आरम्भ में ही यह बात बड़ी सचाई के साथ स्वयं भी स्पष्ट कर दी है कि वह 'तिलकमञ्जरी' की कथावस्तु को लगभग उसी 'अन्दाज' में पद्यबद्ध करने जा रहे हैं। महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरी का सभी प्रकार से 'सार' ग्रहण करने में वह एक कुशल अमर के समान थे ।^{२७}

पण्डित लक्ष्मीधर पर प्रभाव

यह भी गुजराती थे और पाटन शहर के ही रहने वाले थे। यह जैनधर्म की श्वेताम्बर शाखा के अनुयायी थे। पल्लीपाल धनपाल की भाँति इन्होंने भी महाकवि धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' के कथानक का 'तिलकमञ्जरीकथासार' नाम से सक्षेप में पद्यानुवाद किया है ।^{२८} इन्होंने भी तिलकमञ्जरी की कथावस्तु के साथ ही साथ कही-कही उसकी भाषा और भावों को अपनाने में सङ्कोच नहीं किया है। उनके इस

ग्रन्थ के रचनाकाल की समाप्ति का समय विक्रम संवत् १२८१ है, जो ग्रन्थ के अन्त में लिखा मिलता है।^{३६}

अब मैं यहाँ लक्ष्मीधर विरचित तिलकमञ्जरीकथासार के कुछ ऐसे उद्धरण भी प्रस्तुत किए देता हूँ जिन पर महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरी का भाषात्मक और भावात्मक प्रभाव परिलक्षित होता है; लीजिए, देखिए—

(क) तिलकमञ्जरीकथासार

अंगुलीयमिद प्राप्य वज्रायुधचमूपतेः ।
वाच्यो विजयवेगाख्यस्तत्सखश्च यथा त्वया ।
निशायुद्धेषु सरोधे धार्यं वज्रायुधान्तिके ॥^{३७}

ति कमञ्जरी

अयमपि बालारुणाख्यो दिव्यांगुलीयकालङ्कारः... वज्रायुधस्य प्रस्थापनीयः वक्तव्यश्च तत्प्रधानप्रणयी विजयवेगः—एष यामिनीयुद्धेषु विषमशत्रुसैन्यसन्निरुद्धस्य वज्रायुधस्य पाणिप्रणयिता त्वया नेतव्यः ।^{३९}

(ख) ति कमञ्जरीकथासार

षष्ठीजागरणे वृत्ते संप्राप्ते दशमेऽहनि ।^{३२}

ति कमञ्जरी

अतिक्रान्ते च षष्ठीजागरे समागते च दशमेऽहनि ।^{३३}

(ग) ति कमञ्जरीकथासार

उपनीत मयाप्यद्य रत्नाध्यक्षमहोदधेः ।^{३४}

तिलकमञ्जरी

मयाप्यद्य... अखिलरत्नकोशाध्यक्षस्य महोदधेः... समर्पितम् ।^{३५}

(घ) तिलकमञ्जरीकथासार

इत्युक्ता स्वस्य सस्मार प्रागप्रागल्भ्यचेष्टितम् ।^{३६}

ति कमञ्जरी

इत्युक्तवति मयि सस्मृत्य तत्पुरावृत्तमात्मीयमप्रागल्भ्यविलसित... सहसैवोदतिष्ठत् ।^{३७}

(ङ) तिलकमञ्जरीकथासार

प्रियगुसुन्दरी नाम तत्प्रियाऽथ विषादिनी ॥

प्रवृत्तिं वेदितुं तस्य जम्बूद्वीपमुपागमत् ।^{३८}

तिलकमञ्जरी

प्रिया प्रियगुसुन्दरी नाम देवी... वेदितुमुदन्तमभिमत्स्य... जम्बूद्वीपमागच्छत् ।^{३६}

इन उपर्युक्त उद्धरणों से और तिलकमञ्जरीकथासार की कथावस्तु की संयोजना को देखने से यह तथ्य पुष्ट हो जाता है कि पण्डित लक्ष्मीधर पर भी महाकवि धनपाल की साहित्यिक प्रतिभा का पूरा-पूरा प्रभाव पड़ा है ।

पद्मसागर पर प्रभाव

प्रो० एच० डी० वेलकर ने अपने जैनरत्नकोश^{४०} नामक ग्रन्थ में 'तिलकमञ्जरी' के नाम से पद्मसागरकृत एक काव्यग्रन्थ का उल्लेख किया है। उन्होंने इस ग्रन्थ का नाम इसकी कुछ पाण्डुलिपियों में उपलब्ध होने वाली पुष्पिका (Colophon) के आधार पर निर्धारित किया है,^{४१} और इसके लेखक का नाम निर्धारित करने में उन्हें भण्डारकर ओरिएण्टल रिसर्च-इंस्टीट्यूट पूना में सुरक्षित इस ग्रन्थ की एक हस्तलिपि के पत्र सख्या ६७ पर लिखे हुए अन्तिम श्लोक—

“वाचकाग्रेसरश्रीमद्धर्मसागरशिष्यकैः ।

निर्मितोऽयं कथाग्रन्थः पण्डितैः पद्मसागरैः ॥ —

से सहायता प्राप्त हुई है। लेकिन प्रो० नारायणमणिलाल कसारा^{४२} ने इस ग्रन्थ के श्लोक^{४३} के आधार पर इसका नाम 'तिलकमञ्जरीकथोद्धार' ही रखना अधिक उचित समझा है। उन्होंने इस ग्रन्थ के लेखक का भी नाम, पद्मसागर न मानकर, चन्द्रप्रभमूरि मानने का सुझाव दिया है। इस सन्दर्भ में उनका कहना है कि आत्माराम जैन ज्ञानमन्दिर बडौदा के कान्तिविजयी भण्डार में उन्हें ताडपत्रों पर लिखी हुई इस ग्रन्थ की जो एक पुरानी पाण्डुलिपि मिली है उसमें वह श्लोक नहीं पाया जाता है जिसके आधार पर प्रो० वेलङ्कर ने पद्मसागर को इसका रचयिता माना है। इस पाण्डुलिपि की पुष्पिका को भी रगड़कर मिटाया गया है, लेकिन इसके बावजूद भी प्रयत्न करने पर उसमें चन्द्रप्रभमूरि नाम पढा जा सकता है। इससे पद्मसागर के कर्तृत्व में सन्देह उत्पन्न हो जाता है। उधर कागज पर लिखी हुई मेनुस्क्रिप्ट में पद्मसागर के कर्तृत्व को सूचित करने वाला जो श्लोक^{४४} है वह अपनी जगह पर—पुष्पिका के ठीक ऊपर न होकर पृष्ठ के ऊपरी हाशिये में लिखा हुआ है। इतना ही नहीं, बल्कि इस श्लोक का हेण्डराईटिंग भी मेनु-स्क्रिप्ट के हेण्डराईटिंग से कुछ भिन्न नजर आता है। इन सब कारणों को देखते हुए ऐसा लगता है कि यह श्लोक बाद में जोड़ा गया है।^{४५}

वास्तव में इस ग्रन्थ के नाम और इसके लेखक के नाम की गवेषणा करना तो भविष्य में इसके सम्पादक का ही परमावश्यक कर्तव्य बनेगा। इसलिए मुझे इस समय अपनी लेखनी को इस ग्रन्थ के केवल प्रतिपाद्य विषय, भाषा और भावों तक ही सीमित रखना है। यह ग्रन्थ अभी तक अप्रकाशित है। इसके रचनाकाल की सम्भावना ईसा की तेरहवीं शताब्दी में की जाती है।^{४६} इसकी भी कथावस्तु की सयोजना महाकवि घनपाल की 'तिलकमञ्जरी' के ही कथानक की सयोजना पर आधारित है।

तिलकमञ्जरी के अन्य सक्षेपकारों की भाँति इस लेखक ने भी अनुष्टुप् छन्द का आश्रय लिया है। इसमें कुल मिलाकर १६६७ श्लोक पाए जाते हैं। लेकिन लेखक ने इसमें यत्र-तत्र अपनी भी स्वतन्त्र कल्पनाशील प्रतिभा का प्रयोग कर दिया है, जो कही-कही अनुचित भी हो गया है। उसके उदाहरण अनावश्यकता के कारण यहाँ प्रस्तुत नहीं किए जा रहे हैं। भाषा और भाव की दृष्टि से भी इस ग्रन्थ के लेखक पर महाकवि घनपाल की तिलकमञ्जरी का प्रभाव पडता है। लीजिए, एक नमूना देखिए—

श्रद्धतां गुरुभिर्वोढुं वाञ्छंस्त्वमचिरेण ।
 गन्तासि वृत्तगहने तत्र पार्श्वस्थितानलः ॥^{४७}
 गुरुभिरदत्तां वोढुं वाञ्छन्मामक्रमात्त्वमचिरेण ।
 स्थातासि पत्रपादपगहने तत्रान्तिकस्थाग्निः ॥^{४८}

उपर्युक्त पद्ययुगल के भाषा साम्य को देखकर इस ग्रन्थ के लेखक पर पडे हुए महाकवि धनपाल के साहित्यिक प्रभाव की पुष्टि हो जाती है ।

कृष्णमाचार्य पर प्रभाव

यह मद्रास के पास श्रीरङ्गनामक नगर के रहने वाले थे । इनकी जीवनलीला का समय १८६६ ई० से १९२४ ई० तक रहा है । इनके गद्यकाव्यसर्जनाकौशल पर रीझकर विद्वानों ने इन्हें अभिनवबाण की प्रशस्त उपाधि से विभूषित किया था । यह मद्रास में 'संस्कृतस्टडीज' के अध्यक्ष थे । यह 'सहृदय' नामक संस्कृत मासिकपत्रिका का भी प्रकाशन किया करते थे; उसमें इनकी रचनाएँ भी प्रकाशित होती रहती थी ।

इन्होंने भी महाकवि धनपाल की 'तिलकमञ्जरी' के कथासूत्र के आधार पर 'तिलकमञ्जरीसंग्रह' नामक एक प्रशस्त गद्यकथा की सर्जना की है । 'तिलकमञ्जरी' के अन्य संशोधकारों की अपेक्षा इनमें इतना अन्तर पाया जाता है कि इन्होंने इस कार्य के लिए गद्य को ही अपना माध्यम बनाया है, जबकि पल्लीपाल धनपाल, लक्ष्मीधर और पद्मसागर ने पद्य को । इनका यह ग्रन्थ इनकी 'सहृदय' नामक संस्कृत मासिकपत्रिका में तो समय-समय पर क्रमशः प्रकाशित हुआ ही है, लेकिन यह पुस्तक के आकार में अलग से भी उपलब्ध है ।^{४९} उन्होंने इस ग्रन्थ में महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा का कथानक तो आहूत किया ही है, साथ ही साथ यत्र-तत्र भाषात्मक आहरण भी कर लिया है । लेकिन इतना सब कुछ होने के बावजूद भी उसमें इनकी अपनी भी प्रतिभा काफी निखर कर सामने आई है, जिससे इनके उस ग्रन्थ में परायासन होने के बावजूद भी अपनापन कायम है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा का उनके चार परवर्ती कथाकारों—पल्लीपाल धनपाल, लक्ष्मीधर, पद्मसागर और कृष्णमाचार्य—पर जबरदस्त प्रभाव पडा है ।

अब हम उन कतिपय गद्यकथाकारों की चर्चा का श्रीगणेश करते हैं जिन्होंने अपनी रचनाओं का विषय तो अपनी स्वतन्त्र कल्पना से प्रसूत किया है, किन्तु उनके प्रस्तुतीकरण में उनकी जागरूक आँखें केवल बाणभट्ट की कादम्बरी की ही ओर नहीं, बल्कि धनपाल की तिलकमञ्जरी की ओर भी लगी हुई प्रतीत होती है । इस दृष्टि से हम इस सन्दर्भ में मन्दारमञ्जरीकार विश्वेश्वरपाण्डेय, शिवराजविजयकार अम्बिकादत्त व्यास, चन्द्रप्रभाकरितकार शङ्करलाल और चन्द्रमहीपतिकार श्रीनिवास—चार कथा (काव्य)-कारों की कथाकृतियों में झलकते हुए तिलकमञ्जरीकार धनपाल के साहित्यिक प्रभाव (प्रदान) का विश्लेषण करेंगे ।

विश्वेश्वर पाण्डेय की मन्दारमञ्जरी पर प्रभाव

विश्वेश्वर पाण्डेय सस्कृत साहित्य के प्रौढप्रतिभाशाली साहित्यकार हैं। इनका जन्म ईसा की अठारहवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में उत्तर प्रदेश के अल्मोडा जिले के पाटिया नामक गाँव में हुआ था। इनके पिता का नाम लक्ष्मीधर पाण्डेय था। इन्होंने वैयाकरण-सिद्धान्त सुधा-निधि, अलङ्कारकौस्तुभ, अलङ्कारप्रदीप, तर्ककुतूहल, कवीन्द्रकर्णाभरण आदि अनेक प्रौढ और शास्त्रीय ग्रन्थों के अलावा मन्दारमञ्जरी नामक एक उत्कृष्ट कथा-काव्य का भी निर्माण किया है। लेकिन खेद है कि बाणभट्ट के समान यह भी इस कथा को पूरा नहीं लिख पाए हैं, क्योंकि विधाता ने इन्हें पृथ्वी पर ज्यादा रहने ही नहीं दिया। बाद में जिस प्रकार बाणभट्ट की कादम्बरीकथा को उनके पुत्र पुलिन्दभट्ट ने पूरा किया, उसी प्रकार विश्वेश्वर पाण्डेय की मन्दारमञ्जरीकथा को भी उनके किसी शिष्य ने पूरा किया है।^{५०}

खेद का विषय है कि अभी तक सम्पूर्ण मन्दारमञ्जरीकथा छप नहीं पाई है। पर जितनी (पूर्वभागस्वरूपा) छपी है उतनी ही उसकी भाषात्मक, परिकल्पनात्मक, अलङ्कारात्मक एवं रसात्मक उत्कृष्टता सिद्ध करने के लिए पर्याप्त है। उसे पढ़कर प्रत्येक व्यक्ति विश्वेश्वर पाण्डेय को उत्कृष्ट गद्यकाव्यकारों की कोटि में गिने बिना रह ही नहीं सकता।

हालाँकि विश्वेश्वरपाण्डेय काव्यरचना में मौलिकता पर विशेष बल देते हैं। उन्हें यह बात कतई पसन्द नहीं है कि अन्य साहित्यकारों की रचनाओं से कुछ भावावली या शब्दावली से ले-लिवाकर कुछ लिखा जाए। उनकी दृष्टि में ऐसा करना माँगकर गहने पहिनने के समान है, जो अच्छा नहीं माना जा सकता।^{५१}

उनके इन विचारों से साफ जाहिर होता है कि वह साहित्यिक आदान के विरोधी है। इन्होंने अपनी इस विचारधारा का (मन्दारमञ्जरी में भाषा एवं भावों की मौलिकता को पाठकों के सामने रखकर) निर्वाह भी खूब करना चाहा है। लेकिन इतना सब कुछ होने के बावजूद भी वह केवल बाणभट्ट से ही नहीं, बल्कि हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल से भी काफी प्रभावित हुए हैं। फलस्वरूप उनकी मन्दारमञ्जरीकथा में धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा से कहीं भावात्मक तो कहीं शब्दात्मक, और कहीं-कहीं परिकल्पनात्मक भी साम्य पाया जाता है, जिसका नमूना मैं नीचे दे रहा हूँ—

(क) धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा में सम्राट् मेघवाहनपुत्र-प्राप्ति के लिए जिस प्रकार व्याकुल दिखाई देते हैं,^{५२} ठीक उसी प्रकार विश्वेश्वरपाण्डेय की मन्दारमञ्जरीकथा में भी राजा राजशेखर पुत्र-प्राप्ति के लिए चिन्तित नजर आते हैं।^{५३} साथ ही सन्तानसूचक सपने भी दोनों ही देखते हैं।^{५४}

(ख) धनपाल की तरह विश्वेश्वर ने भी अपने कथानक के पिता को देवराज इन्द्र का सखा बताया है।

(ग) धनपाल ने शुकु को गन्धर्वक के रूप में परिणत होता हुआ चित्रित किया है।^{५५} इसी आधार पर विश्वेश्वर पाण्डेय ने एक राक्षस द्वारा अपहृत की जाती हुई कन्या का

मुनिकुमार के रूप में परिणत हो जाना परिकल्पित किया है।^{५६}

(घ) मन्दारमञ्जरीकथा में मदन्यन्ती के आश्रम में आई हुई कन्याओं, और उनके बीच में प्रकट हुई मन्दारमञ्जरी का जो वर्णन^{५७} प्रस्तुत किया है, उस पर निश्चय ही तिलकमञ्जरीकथा में दिव्यमञ्जलगीतध्वनि का अनुसरण करते हुए समुद्रीय यात्रा के प्रसंग में समरकेतु द्वारा अकस्मात् देखी गई कन्याओं के वर्णन का, तथा उनके बीच में प्रकट हुई मलयसुन्दरी के वर्णन का पूरा-पूरा प्रभाव परिलक्षित होता है।^{५८}

अब मैं आपके समक्ष मन्दारमञ्जरी के कुछ ऐसे स्थल प्रस्तुत कर रहा हूँ जहाँ तिलकमञ्जरी का भावात्मक एवं भाषात्मक प्रभाव परिलक्षित होता है। लीजिए, देखिए—

(च) मन्दारमञ्जरी

“.....जलधिनेव लोकावलिकल्लोलकृतकोलाहलेन आपणपथेन भूषितम्।”^{५९}

तिल मञ्जरी

“.....विधृततदसाधर्म्यहर्म्यविलीधृतोभयविभागैः अजिरपुञ्जितप्राज्य-
रत्नप्रभाजालजलनिर्भरै अनवरतवहत्समुद्रयायिजननिवहकलकलाक्रान्तदिवचक्रै...
...सीमन्तिता विशालायतै विपणिपथै।”^{६०}

(छ) मन्दारमञ्जरी

“.....तजितपुण्डरीका जनहृदयप्रम्लोचां दृष्टिं दधानाभि...श्रीजित-
कमलालयाभि... ..तिरस्कृतरम्भा ऋतुस्थलायासप्राप्यामुखतटी विभ्रतीभि.
वारमुख्याभिरध्युषितम्.....दिवमप्युपाहसत्.....।”^{६१}

तिल मञ्जरी

“...कृतपुण्यजनोचिताभिः पादशोभयापि न्यक्कृतपद्माभिः, उरुश्रियापि लघूकृतरम्भास्तम्भाभिः..... ..विलासिनीभिर्वितीर्णभुवनजिगीषुकुसुमसायक-
सहायका.....।”^{६२}

(ज) मन्दारमञ्जरी

“.....यागस्वाध्यायादिकर्मसाध्य-ऋणद्वयापनोद इति धर्मशास्त्रविदो-
ऽभ्युपगच्छन्ति, स तु ममापि प्रायेण सञ्जात एव । यत्तु पित्र्य तृतीयमृणम्, तत्पुत्र-
मात्रपरिहार्यमितितद्बद्धोऽह सकलातिशायिनीमपि सम्पदमिमा न बहुमन्ये ..।”^{६३}

तिलकमञ्जरी

“.....राजन् ! अध्वरस्वाध्यायविधानादानृण्य गतोऽसि, न पितृणामपि गच्छ इति याचितप्रसूतेरिव.....देवर्षिभि,विद्वन् ! किमपरैस्त्रातैः ? आत्मान त्रायस्व पुन्नाम्नो नरकात्’ इति शासितस्येव श्रुतिघर्मेण मर्मदाही मुर्मुर् इव प्रादुरभवदस्य चेतसि चिन्तासज्वर. । येन.....गुणानुरक्तयापि राजलक्ष्म्यानारमत ।”^{६४}

(झ) मन्दारमञ्जरी

अथ.....प्राप्तेजनने मासि शकुयन्त्रादिभि.....उपायैरा-

कलिताया.....गणकगणैगृहीते लग्ने सार्वभौमाविभवियोग्याया वेलायाम्
 ...औत्सुक्याकलितेषु सकलान्त.पुरलोकेषु...महादेवी मलयवती ..सुतमसूत ।^{६५}

तिलकमञ्जरी

पूर्वेषु च क्रमेण किञ्चित्सातिरेकेषु नवसु मासेषु सारतिथिवारकरणा-
 श्रितेऽतिश्रेयस्यहनि पुण्ये मुहूर्ते यथास्वमुच्चस्थानस्थितै.....शुभग्रहैरवलोकिते
 विशुद्धे लग्ने लग्नचारुतादर्शनजातपरितोषायामिव ऊर्ध्वमुख्या हीरायाम्.....
 अजनयत्तनयम् ।^{६६}

(ज) मन्दारमञ्जरी

“...सौरभेयीरपरिमेयास्तपनीय चागणनीय श्रोत्रियेभ्यो विश्राण्य...।”^{६७}

तिलकमञ्जरी

“.....दत्त्वा समारोपिताभरणा सवत्सा सहस्रशो गा. सुवर्णं च प्रचुर-
 मारम्भनि स्पृहेभ्यो विप्रेभ्य ... ।”^{६८}

(ट) मन्दारमञ्जरी

“किञ्च तेषा समविषमावगाहिनी बुद्धिरेव विजय जनयति, मनीषित-
 विलासमात्रमनीकिन्य । सर्वदा सर्वदिग्ब्यापी गुणगण एव जनान् वशयति, प्रपञ्च
 एव परिच्छिन्नवृत्ति ।.....लोकलोचनातिलङ्घनजङ्घालस्तेजोविशेष एव जनानु-
 पगन्तु न ददाति, साधनसम्पत्तिमात्र प्रतीहारा । अवदाततमभीदार्यमेव जगत्प्राण-
 जनकम्, बालबुद्धिव्यामोहनमात्र बालव्यजनानि ।.....दिगन्तरव्यापी समुत्सृष्ट-
 गन्धसिन्धुरमधुकरध्वनिरेव यशो विशदयति, स्वजीविकामात्राभिनन्दिनो वन्दिन ।
 सर्वकालिक्यसद्वृत्तिनिवृत्तिरेव आस्तिकता गमयति, सवादापेक्षा यागादि-
 क्रिया ... ।”^{६९}

तिलकमञ्जरी

“यस्य च प्रताप एव वसुधामसाधयत्, परिकर एव सैन्यनायका । महिमैव
 राजकमनामयत, नीति प्रतीहारा ।.. आकार एव प्रभुता शशस, परिच्छदश्छत्र-
 चामरग्राहा ।.. .. धार्मिकतैव दुरितानि प्रतिचकार, प्रपञ्च पुरोधस. । प्रज्ञैव
 मन्त्रान् निश्चिकाय, शोभा मन्त्रिण । आभिगामुकगुणग्राम एव परपक्षमाचकर्ष,
 रुढिर्गूढपुरुषा । त्याग एव दिक्षु कीर्तिमगमयत्, विभवो बन्दिपुत्रा ।”^{७०}

(ठ) मन्दारमञ्जरी

“तपस्विनीभिरिव तिमिरप्रायाभि, बलाहकावलिभिरिव चपलान्तर्भाव-
 योग्याभि., तमोवल्लिभिरिव अपिहितदिगन्तराभि, धूमावलिभिरिव दर्शनानु-
 रूपाभि, .. .प्रलयान्धकारावलिभिरिव अनासादिततरणितेजोऽभिभवाभि .
तमालवीथीभिर्ग्रथितपर्यन्तम्, प्रतिबिम्बच्छलेन तलभागगवेषणार्थिभिरिव
 वेतसतरुभिरुपशोभितोपान्तम्.....।”^{७१}

तिलकमञ्जरी

“निरन्तराभि. तरुणकुन्तलीकुन्तलकलापकान्तिभि, ध्वान्तमालाभिरिव
 रसातलोल्लासिताभि, उल्लसन्मयूरकेकारवमुखराभि, शिखरदेशविश्रान्तमत्तसार-

साभि, अम्बुगर्भनिर्भरनिभृताभ्रमण्डलीविभ्रमाभिर्वनराजिभिः.....परितः
परिक्षिप्तम्.....क्वचिदत्यायतैः तालविटपिभि कुतूहलान्मृग्यमाणगाम्भीर्यमान-
मिव.....।”^{७२}

(ड) मन्दारमञ्जरी

“अथ सा तेन तस्य वचसा पूर्ववृत्तमपि साक्षादिवानुभवन्ती प्रवाहानु-
सारेणाविच्छिन्नप्रवाहान्तरेव सरिद् गद्गदरुद्धकण्ठतया वक्तुमशक्ता उद्भिद्य
निर्गच्छदिव वेगवदश्रु निरोद्धुम् अपारयन्ती...निर्भरतरमरोदीत्...।”^{७३}

तिलकमञ्जरी

“इति वदत्येव मयि सहसैव तस्या. प्रकम्पितपयोधरो विद्युतगलसरणि-
रतिपरिस्फुटस्फुरितनासापुटः,..... व्यापदङ्गमतिक्रान्तवैभवस्मरणयोनिमन्युः ।
.....मुकुलीभूतमीक्षणयुगमपूर्यत विसारिणा वाष्पनीरेण । तत्क्षणनिवद्धरागायाश्च
लोचनापाङ्गसरितपपाताजस्रमश्रुकणविस्तरः ।”^{७४}

(ढ) मन्दारमञ्जरी

‘कुसुमितसहकारानोकहकूजत्कोकिलकुलकलकलाकुले.....।”^{७५}

तिलकमञ्जरी

‘पिककुलकलकोलाहलाकुलितसहकारकानने.....।”^{७६}

(ण) मन्दारमञ्जरी

‘श्रूयन्ते च बह्व्य कन्या स्वेच्छयैव अभिमतान् भर्तृन् भजमानाः धर्मानु-
शासनेषु.....।”^{७७}

तिलकमञ्जरी

‘अविरुद्धो हि राजकन्याजनस्य स्वयवरविधिः.....।”^{७८}

(त) मन्दारमञ्जरी

‘विलोचनविलासं कुवल्यावलीमयमिव, मुखमण्डलं राकासुधाकरमय-
मिव,पाणिभिः पल्लवमयमिव, अधरप्रभाभिः प्रभातातपमयमिव,
कलेवरकान्तिभिश्चम्पकमयमिव, चरणैररुणराजीवमयमिव जीवलोकमुपदर्शयन्त्य
क्षण तस्थु ।”^{७९}

तिलकमञ्जरी

‘काश्चित्सुवर्णचम्पककलिकासवर्णा, काश्चिदसितोत्पलदलश्यामावदात-
त्वप कस्तूरिकातिलककलङ्कितैराननेन्दुभिः शतचन्द्रमिव गगनतलमादधाना, ...
...आभोगशालिभिः पयोधरोत्सेधैः पर्वतमयमपरमिव सेतुमासूत्रयन्ती, विभ्रमाव-
लोकितैरुदधिमिव मर्यादालङ्घनमध्यायपयन्ती, भ्रूविभ्रमैः मन्मथमिव धनुर्वेद
शिक्षयन्तीकन्यका.....अद्राक्षम् ।”^{८०}

ऊपर दिए हुए मन्दारमञ्जरी और तिलकमञ्जरी के तुलनात्मक उदाहरणों के परिशीलन से यह तथ्य स्पष्ट हो जाता है कि मन्दारमञ्जरी पर तिलकमञ्जरी का परि-
कल्पनात्मक तथा भावात्मक (और साथ ही साथ कुछ अशो मे भाषात्मक भी) प्रभाव
पड़ ही गया है। पर यह भी निश्चित है कि विश्वेश्वर पाण्डेय ने जो कुछ भी धनपाल से

लिया है उसे उन्होंने अपनी सशक्त लेखनी के हवाले करके एक नया रूप देकर ही प्रस्तुत किया है। फलस्वरूप उनकी मन्दारमञ्जरीकथा का विद्वानो ने एक स्वतन्त्र ही महत्त्व निर्धारित कर दिया है।

अम्बिकादत्त व्यास के शिवराजविजय पर प्रभाव

व्यासजी उन्नीसवीं शताब्दी के साहित्यकार हैं। उन दिनों बंगलावाङ्मय की औपन्यासिक विधा, जो स्वयं योरोपीय उपन्यासकला से प्रभावित थी, का हिन्दी साहित्य पर जबरदस्त प्रभाव पड़ रहा था। व्यासजी चूँकि सस्कृत साहित्य के साथ ही साथ हिन्दी साहित्य के भी सर्जनाशील साहित्यकार थे, और उनका सम्पर्क भी भारतेन्दु हरिश्चन्द्र जैसे मूर्धन्य एवं युगप्रवर्तक हिन्दी साहित्यकार के साथ था, इसीलिए उन्होंने भी सस्कृत साहित्य की पुरानी घिसी-पिटी रोमांटिक एवं अलङ्कारों से बोझिल बनी हुई मन्थरगद्यशैली को ठुकराकर एक निहायत ही गतिशील एवं कथाप्रधानशैली को जन्म दिया, जिसका ज्वलन्त एवं उत्कृष्ट उदाहरण सस्कृत भाषा में लिखा हुआ उनका शिवराजविजय नामक ऐतिहासिक उपन्यास है।⁵¹

यद्यपि उनका यह 'शिवराजविजय' नितान्त मौलिक है, इसमें उनकी अपनी भाषा है, अपने भाव हैं, परिकल्पनाएँ भी उनकी अपनी ही हैं; और शैली तो उनकी सर्वथा ही अपनी है। लेकिन फिर भी हमें उनकी इस कृति में यत्र-तत्र कई पूर्ववर्ती साहित्यकारों का कुछ न कुछ प्रभाव दिखाई देता है, और हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल भी उनमें से एक हैं। क्योंकि तिलकमञ्जरी की कुछ झाँकियाँ व्यासजी के शिवराजविजय में काफी स्पष्ट न सही, धूमिल ही सही, पर झलकती-सी तो नजर आती ही हैं। लीजिए, उनके कुछ उदाहरण भी देखिए—

(क) शिवराजविजय के आरम्भ में ही ब्रह्मचारिगुरु और समाधि से उठे हुए योगिराज के बीच (क्षत्रपति शिवाजी की कुशलता, और समुद्री तूफान में खोये हुए पुत्र रामसिंह की प्राप्ति के विषय में) जिस नाटकीय ढंग से बातचीत हुई है,⁵² उस पर तिलकमञ्जरीकथा में विचित्रवीर्य और मलयसुन्दरी के बीच हुई बातचीत के ढंग का प्रभाव परिलक्षित होता है।⁵³

(ख) सौवर्णी और रघुवीरसिंह की प्रणयकथा पर, जो पताका के रूप में वर्णित है, मलयसुन्दरी और समरकेतु की प्रेमकथा की छाया प्रतीत होती है। रघुवीरसिंह के विरह से पीड़ित, और उसे पाने की आशा में भगवान् शंकर की आराधना में लगी हुई सौवर्णी का वर्णन करते समय⁵⁴ लगता है कि व्यासजी की आँख समरकेतु के विरह से पीड़ित और उसे पाने की आशा में तापसी बनकर भगवान् आदि तीर्थङ्कर की आराधना करती हुई मलयसुन्दरी पर टिकी रही है।⁵⁵

(ग) जिस प्रकार तिलकमञ्जरीकथा में समरकेतु ने आत्मकथा सुनाई है,⁵⁶ उसी प्रकार शिवराजविजय में भी गौरसिंह अपनी दुःखभरी कहानी सुनाता है।⁵⁷

(घ) तिलकमञ्जरीकथा में विद्याधरो का राजा विचित्रवीर्य शत्रुविप्लव में खोई हुई लगभग दसवर्षीया अपनी पुत्री गन्धर्वदत्ता की खोज में दुःखी है।⁵⁸ उधर गन्धर्वदत्ता

भी अपने पिता के दर्शन के लिए तरसती रहती है।^{६६} इन दोनों (पिता-पुत्री) की इच्छाएँ, मलयसुन्दरी के विवाह के कुछ ही क्षण पहिले पूरी ही हैं।^{६७} शिवराज-विजय में भी बहुत कुछ इसी प्रकार है। वीरेन्द्रसिंह समुद्री तूफान में बिछुड़े हुए अपने लगभग दसवर्षीय पुत्र रामसिंह को पाने की आशा में ब्रह्मचारिगुरु बना हुआ अपनी जिन्दगी के दिन पूरा करने में लगा है।^{६८} इधर रामसिंह भी रघुवीरसिंह के नाम से अपने को विख्यात किए हुए है; और पिता के अभाव को अपने अथाह दिल में सँजोये हुए हैं।^{६९} इन दोनों (पिता-पुत्र) का मिलन सौवर्णी के विवाह के कुछ ही दिन पहले होता है।^{७०}

(ङ) तिलकमञ्जरीकथा में वर्णित समरकेतु की छापामार लड़ाई^{७१} की छाप शिवराज-विजय में प्रदर्शित शिवाजी के युद्ध के तरीको पर साफ नजर आती है।^{७२}

इन उपर्युक्त परिकल्पनात्मक आदानों के अतिरिक्त लगता है कि व्यासजी ने तिलकमञ्जरीकथा से कुछ भाषात्मक एवं भावात्मक आदान भी किया है। उसके कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

(च) शिवराजविजय

यशस्विसिंहस्तु तदाकर्ण्य स्थगित इव, चकित इव, ह्रीत इव, अवहेलित इव, आक्षिप्त इव, पुत्तलीकृत इव, क्षणमध., क्षण पुर, क्षण त्रिवलीमण्डिते महा-देवललाटे, क्षणं च नासाग्रे दत्तदृष्टि अवागिव, स्तब्धवागिव, मन्त्रित इव च तूष्णीमेव तस्थौ।^{७३}

ति कमञ्जरी

स तु न कञ्चिदक्षत न किञ्चिदाभाषत, न कस्यचिद् वचनमशृणोत्; न कस्यचित्प्रतिवच. प्रायच्छत्। केवलं वञ्चित इव, छलित इव, मुषित इव, केनाप्या-वेशित इव, विमुक्तदीर्घनि श्वास क्षण सूच्छामनुभवन्, क्षणं चेतना प्रतिपद्यमान तूष्णीक एवातिष्ठत्।^{७४}

(छ) शिवराजविजय

भवितव्य भवत्येव नारिकेलफलाम्बुवत्।^{७५}

तिलकमञ्जरी

अत्याहता गति. सर्वत्र भवितव्यताया।^{७६}

(ज) शिवर ति य

“.....सौवर्णीमहादेवमूर्ति.....विल्वपत्रं सम्पूज्य.....
.....ध्यायन्ती.....आत्मान विस्मृत्य चित्रापितेव, जडीकृतेव, पुत्तलिकायितेव,
गतचेतनेव, मोहनमन्त्रमोहितेव च.....तथैव समस्थिता”
सा तु आनन्दपरवशा जडीकृतेव, चित्रापितेव, मन्त्रकीलितेव, मायामोहितेव,
विक्रीतचित्तेव, हारितहृदयेव, मथितमानसेव च.....त विससर्ज।”^{७७}

तिलकमञ्जरी

“.....कनकारविन्दैरुपरचितपूजस्य..... युगादिजिनविम्बस्य पुरतो
नातिनिकटे समुपविष्टाम् आबद्धपद्मासनाम् अतिस्थिरतया कायस्य लिखितामिव,

उत्कीर्णामिव, निखातामिव, स्तम्भितामिव, विभाव्यमाना.....तापसकन्यका
व्यलोकयम् ।' १०१

(भ) शिवराजविजय

“.... कदाचन पाणिगृहीत्या विहरन्, कदाचन कुमार लालयन्, कर्हिचित्
सैनिकाना व्यूहरचनाकौशल शस्त्रक्षेपलाघव-कौशल च परीक्षमाण, कर्हिचिच्च
सैन्धवैर्धाव धाव कन्दुकादिक्रीडाकुतूहलानि रचयन् विलसति ।’ १०२

तिलकमञ्जरी

हरिवाहनोऽपि.....पालयन् एकातपत्र राज्यम्, कदाचित् सिंहलेपु, ...
...कदाचित्... ..काञ्चीनगरीपरिसरारामेषु, कदाचित्... ..रत्नकूटाद्रिकट-
केषु रममाण.,... ..कदाचिद्.....गुरुजनस्य.....दर्शयन् तीर्थस्थानानि,
कदाचिद्...विलोकयन् जिनजन्ममहोत्सवम् एकहेमासनार्धोपविष्टया मुहूर्तमप्य-
रहितान्तिकस्तिलकमञ्जर्या दिनान्ययापयत् । १०३

इन उपर्युक्त भाषा-भावात्मक साम्यसूचक उद्धरणों को देखकर यह मानना ही
पड़ता है कि अम्बिकादत्त व्यास के शिवराजविजय पर भी धनपाल की तिलकमञ्जरी-
कथा का कुछ न कुछ प्रभाव पड़ा ही है।

चन्द्रप्रभाचरित पर तिलकमञ्जरी का प्रभाव

महामहोपाध्याय आशुकवि शङ्करलाल विरचित चन्द्रप्रभाचरित १०४ नामक
गद्यकथाकाव्य का अनुशीलन करने पर यह तथ्य प्रकट हुआ है कि यह कृति भाषा के
प्रवाह और परिकल्पना की उड़ान के साथ ही साथ सदाचार एवं अध्यापन के महत्त्वपूर्ण
पहलू पर पूरा-पूरा प्रकाश डालती है। यद्यपि कवि ने अपनी इस कृति के उपोद्घात
में—“इदानीमेव कल्पितम्, अनितिहासभाषितम्, अपुराणपठितम्, अकथाकथा-
नककथितम्, अरूपकनिरूपितम्, अकाव्यकल्पनाकल्पितम्..... किमपि भाषण श्रोतु-
मिच्छति”— १०५ लिखकर इस कथा को सर्वथा मौलिक एवं नवीनतमकल्पनाकल्पित
बनाने का एक प्रकार से बीड़ा उठाया है, लेकिन कथा को ओर से छोर तक पढ़ने पर
स्पष्ट हो जाता है कि लेखक की इस कृति पर उसके पूर्ववर्ती गद्यकाव्यकार बाणभट्ट एवं
धनपाल की पर्याप्त छाया है।

अब मैं यहाँ चन्द्रप्रभाचरित पर बाणभट्ट के प्रभाव को अपनी शोधसीमा से
बाहर समझ कर उस पर पड़े हुए केवल धनपाल के प्रभाव को ही आपके समक्ष प्रस्तुत
कर रहा हूँ—

(क) चन्द्रप्रभाचरित में उपमन्यु नामक मुनि की देखभाल में राजा कीर्त्तिपाल और
उसका मन्त्री शिवशर्मा—दोनों ही—शङ्कर की आराधना करते हैं और पुत्र रत्नो
को प्राप्त करते हैं। निश्चय ही इस परिकल्पना पर तिलकमञ्जरी में वर्णित
विद्याधर मुनि के उपदेश मेघवाहन द्वारा की गई लक्ष्मी की उपासना और उसके
फलस्वरूप पुत्ररत्न की प्राप्ति की परिकल्पना का प्रभाव पड़ा है।

(ख) तिलकमञ्जरी में राजकुमार हरिवाहन के प्रति युवराज समरकेतु का जैसा प्रगाढ़

अनुराग दिखाया है, वैसा ही चन्द्रप्रभाचरित में भी राजकुमार शत्रुशल्य के प्रति मन्त्रिकुमार सत्यशील का दिखाया गया है। अतः चन्द्रप्रभाचरित में वर्णित मित्रता-रूपिणी लता का आलबाल और अकुर तिलकमञ्जरी में उपलब्ध हो ही जाता है।

(ग) तिलकमञ्जरी में यक्ष के शाप से ग्रस्त शुक रूपी गन्धर्वक दिव्यपट के सम्पर्क से पुनः अकस्मात् ही गन्धर्वक के रूप में परिणत होता हुआ दिखाया गया है।^{१०६} धनपाल की उस चित्ताकर्षक कल्पना के आधार पर शङ्करलाल ने भी अपने चन्द्रप्रभाचरित में उग्रतपा नामक ऋषि के शाप से ग्रस्त बिडालरूपी चित्रसेन को चन्द्रप्रभा के उपदेशामृत के प्रभाव से पुनः चित्रसेन के रूप में बदलते हुए दिखाया है।^{१०७}

(घ) जिस प्रकार तिलकमञ्जरीकथा में एक विद्याधर मुनि द्वारा हरिवाहन-तिलकमञ्जरी तथा समरकेतु-मलयसुन्दरी के पूर्वजन्म की कथा का रहस्योद्घाटन किया गया है,^{१०८} उसी प्रकार चन्द्रप्रभाचरित में भी उग्रतपा नामक महर्षि द्वारा राजा शिवप्रसाद और उसके दोनो मन्त्रियो—शिवदत्त और शम्भुदत्त—के पूर्वजन्म की कथाग्रन्थि को बड़ी सफाई के साथ खोला गया है।^{१०९}

(ङ) तिलकमञ्जरी में हरिवाहन के खो जाने पर समरकेतु की मनोवेदना^{११०} के वर्णन का प्रभाव, चन्द्रप्रभाचरित में शत्रुशल्य के खो जाने पर उसके परिवार की मनोवेदना के वर्णन^{१११} पर, तथा उसे इन्द्रनीलमणिमय बना हुआ देखकर सत्यशील की मनोव्यथा के वर्णन पर परिलक्षित होता है।^{११२}

अब हम चन्द्रप्रभाचरित और तिलकमञ्जरी से कुछ ऐसे तुलनात्मक उद्धरण भी प्रस्तुत करेंगे, जिनमें आपको या तो शब्दात्मक अनुकरण की प्रतीति होगी, या फिर भावात्मक अनुकरण की। अच्छा तो लीजिए, देखिए—

(च) चन्द्रप्रभाचरित

“श्राव श्राव च तौ तांस्तान् सद्विचारान्... ..तदनुसारेणैव सर्वाणि राजकार्याणि चक्रतु ।”^{११३}

तिलकमञ्जरी

“सचिवलोकोऽपि... ..परिज्ञातत्वाच्च प्रभुचित्तवृत्ते परिहरन् प्रजा-खेदमखिलान्यपि राजकार्याणि चक्रे ।”^{११४}

(छ) चन्द्रप्रभाचरित

“... ..सुखमयान्, आनन्दमयान्, उत्सवमयाश्च वासरनिचयान् निर्गम-यामास ।”^{११५}

तिलकमञ्जरी

(1) “... ..निषण्णस्य चास्य... ..विस्मयमयीव, कौतुकमयीव, आश्चर्यमयीव, प्रमोदमयीव, क्रीडामयीव, उत्सवमयीव, निवृत्तिमयीव, धृतिमयीव, हासमयीव सा विभावरी विराममभजत् ।”^{११६}

(11) “सुखमया इव, धृतिमया इव, अमृतमया इव, प्रीतिमया इव, अति-चक्रमु कतिपयेऽपि दिवसाः ।”^{११७}

(ज) चन्द्रप्रभाचरित

(1) “.....इद राज्यम्, इमी प्रधानी, अमी कोशाः, इमानि बलानि, सकलोऽप्यय मे परिवारः, अहमपि च युष्मदायत्त एवास्मि, तन्निष्पाङ्कमभिधीयताम्इति प्रार्थयत् ।”^{११६}

(11) “....सकलमपीद साम्राज्यम्, निष्पेषा अपीमे कोशा, अशेषा अपीमेऽधिकारिण, निखिलमपीद बलम्,अयमपि जन सपुत्रपौत्रपरिवारो मातृचरणाज्ञायत्त एवास्ति । तत्.....श्रेयसे.....सकलमपीदं राज्य ब्राह्मणसात्कर्तुं वा प्रभवत्यत्रभवत्या निर्मलतरा मनोवृत्तिः ।”^{११६}

तिलकमञ्जरी

“.....इद राज्य, एषा मे पृथिवी, एतानि वसूनि, असौ हस्त्यश्वरथपदातिप्रायो बाह्यपरिच्छदः, इव शरीरम्, एतद् गृह गृह्यता स्वार्थसिद्धये परार्थसम्पादनाय वा यदत्रोपयोगार्हम् । अहंसि.....नश्चिरान्निर्वापयितुमेतज्जन्मनः प्रभृत्यघटितानुरूपपात्रविषादविकलवं हृदयम् ।”^{१२०}

(झ) चन्द्रप्रभाचरित

“.....कुमारानुयायिना तेषा हर्षशून्यैः, साश्रुसलिलैः, सनिश्वासपरम्परैः, दुसहदुःखभरादिव अतिनम्रै वदनै.....निवेदितात्याहिता इव सभयहृदया.....वभूविम ।”^{१२१}

ति कमञ्जरी

“अथ मुहूर्त्तविशेषेऽह्नि दूरादेव विद्राणवदनान् इतस्ततो निहितशिथिलालसपदान्.....मुक्तानिव जीवितेन,....लज्जया परस्परस्य पृष्ठे निलीयमानांस्तानपश्यत् ।”^{१२२}

(ञ) चन्द्रप्रभाचरित

(1) “हा प्रियमित्र ! शत्रुशल्य ! कथमेवमेकपदे एव ईदृशी दशा गतोऽसि ?इति वदन् मूर्च्छामीलितलोचनोऽवन्या न्यपतत् ।”^{१२३}

(11) “अपरतो हा विद्योदयैकबन्धो ! राजकुमार !.....को देश. साम्प्रत पवित्रतापात्रता नीत ?.....निवेदय.....येन....आगत्य भवन्मुखदर्शनसुखमनुभविष्याम।”^{१२४}

ति कमञ्जरी

“.....हा सर्वगुणनिधे ! हा बुधजनैकवल्लभ ! हा प्रजाबन्धो ! हा समस्तकलाकुशल ! कोसलेन्द्रकुलचन्द्र ! हरिवाहन ! कदा द्रष्टव्योऽसि ? इति विलपन्नेव मीलितेक्षण क्षणेनैव निकटोपविष्टस्य खड्गग्राहिणो जगाम पर्यस्तविग्रहस्तिर्यगुत्सङ्गम् ।”^{१२५}

(ट) चन्द्रप्रभाचरित

(1) “.....इत्युक्त्वा व्योममार्गमनुसरति . . .मुनिवर्ये शिवप्रसादशिवदत्तशम्भुदत्ता कामप्यन्यादृशीमेव दशामन्वभूवन् । तेषा नेत्रकमलेभ्यः प्रागलग्नविरलाश्रुसलिलावलय. प्रावर्तन्त मुखेभ्यो दीर्घदीर्घा अत्युष्णाश्च निश्वासा,

शून्यतामगच्छन् मनासि । विचारशक्ति. उत्साहशक्ति. कवित्वशक्तिश्च.....
अन्तहिता इव न पुनः कदाचिद् दर्शनं ददु।”^{१२६}

(ii) “.....श्रुत्वैतद्वचनं समुत्पन्नात्ममित्रस्मरणं सवाष्पसलिललोचनो
मूढ इव, मूक इव, बधिर इव, स्तब्ध इव, न किमपि प्रतिवक्तुं प्राभवत् ।”^{१२७}

(iii) “.....तत्कालसमुच्छलदपारत्रपापारावारतरङ्गपरम्परासु निमग्नेव
मेवाणी न बहिर्निर्गन्तुं शक्ताभूत्, सकलेन्द्रियवृत्तयःस्वविषयपराड्मुखा
बभूवुः ततः क्षणमात्रं तु मूक इव, अन्ध इव, बधिर इव, पगुरिव, पिशाचाविष्ट इव,
भूताभिभूत इव किं कर्तव्यतामूढ आसम् ।”^{१२८}

तिलकमञ्जरी

“.....इति निवेद्य.....उपशान्तवचसि कोशलाधिपसुते... स...
...न किञ्चिदक्षत; न किञ्चिदाभाषत, न कस्यचिद् वचनमशृणोत्, न कस्यचित्
प्रतिवच. प्रायच्छत् । केवलं वञ्चित इव, छलित इव, मुषित इव, केनाप्यावेशित
इव विमुक्तदीर्घनिश्वास. क्षणं मूर्च्छामनुभवन् क्षणं चेतना प्रतिपद्यमानं तूष्णीक
एवातिष्ठत् ।”^{१२९}

इस प्रकार इन उपर्युक्त साम्यपूर्ण परिकल्पनाओं और उद्धरणों को देखकर ही मेरी यह धारणा बनी है कि चन्द्रभाचरितकार श्री शङ्करलाल पर तिलकमञ्जरीकार श्री धनपाल का कुछ न कुछ प्रभाव अवश्य ही पड़ा है ।

श्रीनिवासकृत चन्द्रमहीपति पर प्रभाव

अपनी बीस वर्ष की ही आयु में कविराज श्री श्रीनिवास जी ने चन्द्रमहीपति नामक एक उत्कृष्ट कथाकाव्य (उपन्यास) की रचना विक्रम संवत् १९९१ में की थी । तारीफ की बात तो यह है कि उन्होंने इसे ३८ दिनों में ही पूरा कर डाला था । लेकिन यह जानकर कुछ दुःख भी होता है कि ऐसे उत्कृष्ट और सामाजिक उपन्यास का भी मुद्रण, रचना से तेईस वर्ष बाद, विक्रम सं २०१४ में, हो सका ।^{१३०}

इस कथाकाव्य (उपन्यास) को पढ़ने से मेरी यह धारणा बनी है कि श्रीनिवासजी के इस ‘चन्द्रमहीपति’ पर धनपाल की ‘तिलकमञ्जरीकथा’ का ऐसा कुछ भी प्रभाव नहीं पड़ा है जिसे यहाँ उल्लिखित किया जा सके । यद्यपि नियतिनटी की दुर्दमनीयता,^{१३१} समुद्र में नौका-यात्रा^{१३२} तथा दानव (वेताल) की रूपरेखा^{१३३} के वर्णन के प्रसंग चन्द्रमहीपति में भी मिलते हैं, लेकिन उनका अपना अलग ही ढंग है । उनकी तुलना तिलकमञ्जरी के ऐसे प्रसंगों से नहीं की जा सकती है । इसी प्रकार जगल में कथानायक के खो जाने का प्रसंग^{१३४} भी तिलकमञ्जरीकथा के नायक के गुम हो जाने के प्रसंग से मिलता हुआ-सा प्रतीत हो सकता है, किन्तु इतना निश्चित है कि दोनों ही प्रसंगों की पृष्ठभूमियों में पर्याप्त भिन्नता है । अतः यह तथ्य दृढ़ता के साथ लिखा जा सकता है कि चन्द्रमहीपति पर तिलकमञ्जरी की छाया नहीं पड़ी है ।

अन्य कथाकाव्यकारों पर प्रभाव

यद्यपि ऊपर के सन्दर्भों में पल्लीपाल धनपाल, लक्ष्मीधर, पद्मसागर, विश्वेश्वर

पाण्डेय, अम्बिकादत्तव्यास, आशुकवि शङ्करलाल आदि गद्यरूपाकारों की कथाकृतियों में प्रतिफलित होने वाले धनपाल के प्रभाव की चर्चा में ऊर ही चुका हूँ, जो धनपाल के साहित्यिक प्रदान की पुष्टि करने में भली-भाँति समर्थ है। लेकिन इनके अतिरिक्त भी कुछ (दो-एक) ऐसे गद्यकारों का मुझे पता है जिन पर धनपाल की छाया अलकती है। मैं संक्षेप में ही सही पर, यहाँ उनका और उनकी कृतियों में झलकने वाली धनपाल की साहित्यिक प्रतिभा की छाया का विश्लेषण करने के लोभ का मवरण नहीं कर पा रहा हूँ। इसलिए लीजिए, उन्हें भी देखिए—

गुणमन्दारमञ्जरी पर प्रभाव

महामहोपाध्याय प० कालीप्रसाद शास्त्री ने संस्कृत कार्यालय अयोध्या से सन् १९६१ ई० में गुणमन्दारमञ्जरी नामक एक लघुकाव्य किन्तु प्रौढ कथाकृति का सम्पादन किया है। इसके रचयिता कविवर रङ्गनाथ दीक्षित हैं, और इसका रचनाकाल^{१३४} विक्रम संवत् १७०७ है, जो ईशवीय सन् की गणना में १६५० होता है। अपने सम्पादकीय निवेदन में पण्डित कालीप्रसाद शास्त्री लिखते हैं—

सौराष्ट्रदेशीयगोण्डलस्थितश्रीभुवनेश्वरीपीठहस्तलिखितग्रन्थभाण्डारे गुणमन्दारमञ्जर्या पुस्तकद्वयमस्ति । तल्लब्ध तदध्यक्षविद्वत्प्रवरश्रीचरणतीर्थमहाराजाना परमकृपया प्रकाशनाय ।..... लघ्वपि गद्यकाव्यमेतत्प्रकृष्टपाण्डित्यपूर्णं पठितुर्मनोहारि, संस्कृतगद्यससारस्य शोभामवश्य वर्धयिष्यति इति मे मति ।

हालाँकि गुणमन्दारमञ्जरी का कथानक कुछ तिलस्मी और अय्यारी ढग का है, उस पर तिलकमञ्जरी के कथानक की सञ्चटना का कुछ भी प्रभाव प्रतीत नहीं होता है, लेकिन कुछ स्थलों पर धनपाल की भाषा या भावों की छाया अवश्य ही प्रतीत होती है। उदाहरणार्थ कुछ उद्धरण प्रस्तुत है—

(क) गुणमन्दारमञ्जरी

“मञ्जत्पुलिन्दराजनितम्बिनीनितम्बविम्बास्फालनजर्जरिततरलतरङ्गया... मदकलकलहसकुलकोलाहलाकलितकूलया ।”^{१३६}

तिलकमञ्जरी

“माद्यत्कोशलविलासिनीनितम्बास्फालनस्फारिततरङ्गया..... राजहसै क्षणमप्यमुक्तपार्श्वया ।”^{१३७}

(ख) गुणमन्दारमञ्जरी

“अतिघन (. . . ?) वञ्जुलनिकुञ्जतलनिलीनजलमानुषमिथुनसार्थकृत-
क्रीडेन ।”^{१३८}

तिलकमञ्जरी

“...सैकतेषु सुखप्रसुप्तानि प्रबोधयन्ती जलमानुषमिथुनानि ।”^{१३९}

(ग) गुणमन्दारमञ्जरी

“... अनेकविधकुसुममालालङ्कृतेन कल्पलताकलापेन इव सखी-
समूहेन ... ।”^{१४०}

तिलकमञ्जरी

“..... कल्पलना इव पारिजातजन्मभूमिवलोकयितुममरकाननादागता.
.....।”^{१४१}

(घ) गुणमन्दारमञ्जरी

“.....चित्रित इव, कीलितगात्र इव, दारुमय इव तरावराजत ।”^{१४२}

तिलकमञ्जरी

“.....वञ्चित इव, छलित इव, मुषित इव, केनाप्यावेशित इव.....
तूष्णीक एवातिष्ठत् ।”^{१४३}

(ङ) गुणमन्दारमञ्जरी

“.....वीरसेनवर्मा कदाचिद् हेमकूटे गन्धर्वराजमन्दारमञ्जरी
च आनन्दयन्, कदाचित् श्रीपुर्यां विजयध्वजममरसुन्दरी च.....रञ्जयन् सेव-
मानश्च पितरीं.....स्वच्छन्द यौवनसुखान्यनुवभूव । एव राघवसेनावर्मा
गुणमञ्जर्यां.....सहानुभवन् विलासान् परमानन्दममन्दमविन्दत ।”^{१४४}

तिलकमञ्जरी

“हरिवाहनोऽपि..... पालयन्... राज्यम्,कदाचित् सिंहलेपु...
कदाचित्.....काचीनगरीपरिसरारामेषु, कदाचिद्.....मलयाद्रिकन्दराकच्छेषु,
कदाचिद्.....रत्नकूटाद्रिकटकेषु रममाण ,.....कदाचिद्.....गुरुजनस्य...
दर्शयन् तीर्थस्थानानि..... मुहूर्त्तमप्यरहितान्तिकस्तिलकमञ्जर्यां दिनान्ययापयत् ।
असंप्राप्तविप्रयोगस्य चास्य.....अनुदिनम् .. अभिचस्कन्द परमा वृद्धिमा-
नन्द ।”^{१४५}

यहाँ यह भी लिख देना अनुचित न होगा कि वीरसेनवर्मा के सफलतापूर्वक लौट आने की क्वतुर द्वारा सुखद सूचना पाकर मन्दारमञ्जरी के महल में राजकुमार के स्वागत की तैयारियों की जो चर्चा गुणमन्दारमञ्जरीकथा में मिलती है,^{१४६} उस पर भी मुझे विशेष रूप से तिलकमञ्जरीकथा की ही छाया नजर आती है ।^{१४७}

मन्दारवती पर प्रभाव

ईसवीय सन् १९२९ में वाविल्ला प्रेस मद्रास में संस्कृत भाषा में मन्दारवती नामक एक रोमाण्टिक गद्यकथा का प्रकाशन हुआ है । इसके लेखक श्रीकृष्ण शर्मा हैं, और रचनाकाल १९२६ ई० है ।^{१४८} लेखक ने अपनी इस कृति में कथानक के लिए क्षेमेन्द्र की वृहत्कथामञ्जरी में आए हुए ‘मन्दारवती उपाख्यान’ और ‘हसावली उपाख्यान’ का ताने और बाने की तरह उपयोग किया है, जो काफी अच्छा बन गया है ।

मन्दारवती को पढ़ते समय कहीं-कहीं ऐसा लगता है जैसे कि उस पर धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा की भी छाप हो । उदाहरण के तौर पर हम कह सकते हैं कि मन्दारवतीकथा में जब राजकुमार सुन्दरसेन हसद्वीपनिवासी मन्दरदेव पर आक्रमण करने के लिए सेना सहित अपनी नगरी से प्रस्थान करता है, तो उस समय के वर्णन^{१४९} पर हमें समरकेतु की विजययात्रा के वर्णन^{१५०} का प्रभाव दिखाई देता है । उसके द्वारा

किया गया शोभावती नगरी का घिराव भी हमे वज्रायुध द्वारा किए गए काचीनगरी के घिराव की याद दिलाने लगता है। इतना ही नहीं, बल्कि जिस प्रकार तिलकमञ्जरीकथा मे वज्रायुध द्वारा मलयसुन्दरी को युद्धविरामकी तराजू के पलडे मे तीला गया है^{१५१} उसी प्रकार मन्दारवतीकथा मे भी मन्दरदेव ने अपनी पुत्री मन्दारवती को युद्धविराम के बदले मे सुन्दरसेन को सौप दिया है।^{१५२} मन्दारवती यह जानकर कि उसके पिता ने युद्धविराम करने के बदले मे उसका विवाह आक्रान्ता सुन्दरसेन के साथ करने का विचार कर लिया है तो वह अपनी विवशता का मार्मिक वर्णन करती है,^{१५३} जो कि ऐसी ही परिस्थिति मे फँसी हुई मलयमुन्दरी के विचारो से प्रभावित प्रतीत होता है।^{१५४} मन्दारवतीकथा मे रहस्य के खुलने पर असली मन्दारवती के लिए सुन्दरसेन की व्याकुलता का, और उसके निवारण के लिए देशाटन का जो वर्णन किया गया है वह भी तिलकमञ्जरी के लिए छटपटाते हुए हरिवाहन की मनोरजनयात्रा से प्रभावित प्रतीत होता है।

अब मैं यहाँ दोनो कृतियो से भाषाभावात्मक साम्यसूचक कुछ उद्धरण भी प्रस्तुत किए देता हूँ ताकि मन्दारवतीकथा पर तिलकमञ्जरीकथा के प्रभाव की पुष्टि मे कोई कसर बाकी न रहे। हाँ तो लीजिए—देखिए—

(क) मन्दारवती

“निर्गच्छन्त्या च सेनाया लाजाञ्जलीनवाकिरन् राजवीथिषु पौराङ्गनाः।”^{१५५}

ति कमञ्जरी

“...उत्सृष्टलाजवृष्टिभिरुद्घुष्यमाणमनोरथसिद्धि नगरवृद्धाभि...।”^{१५६}

(ख) मन्दारवती

“.....अनतिलङ्घनीय हि दौरात्म्यदुर्विलसित दुष्टविधेः।”^{१५७}

ति कमञ्जरी

“.....निसर्गत एव निरंकुश पापकारी.....बलीयान् विधि ...।”^{१५८}

(ग) मन्दारवती

“अथवा बलवती खलु भवितव्यता।”^{१५९}

तिलकमञ्जरी

“अव्याहता गतिः सर्वत्र भवितव्यताया।”^{१६०}

(घ) मन्दारवती

“निर्वृत्तोद्वाहविधिश्च सुन्दरसेनः कनकमञ्जर्या सममन्वभूद् यद् यद् अनु-
गुण तरुणिम्नः, यद् यद् अभीप्सित चित्तजन्मन, यद् यद् अभिमत च विदग्ध-
ताया।”^{१६१}

तिलकमञ्जरी

“किं बहुना, यदुचित्त यौवनस्य, रुचित चित्तवृत्ते, आराधक विदग्धानाम्...
तथा सर्वमन्वतिष्ठत्।”^{१६२}

इस प्रकार इन उपर्युक्त कथासञ्चटनात्मक, भाषात्मक और भावात्मक अनुहरणो को देखकर यह कहना पडता है कि मन्दारवतीकथा पर भी तिलकमञ्जरीकथा का थोड़ा-बहुत प्रभाव अवश्य है।

अब मेरा विश्वास है कि इस अध्याय मे किए गए इस विश्लेषण से महाकवि धनपाल के 'साहित्यिक आदान और प्रदान' का वास्तविक स्वरूप पाठको के सामने अवश्य ही उभर कर आ गया होगा ।

आजकल चूँकि सभी आलोचक इस तथ्य का अनुभव कर रहे हैं कि सस्कृत-साहित्य के बहुत-से ग्रन्थ या तो नष्ट हो गए हैं या फिर अप्रकाशित पडे हुए है । इसलिए मैं समझता हूँ कि इस सोपान मे चर्चित कथासाहित्यकारो के अतिरिक्त कुछ और भी ऐसे कथालेखक रहे होंगे जिन पर धनपाल की प्रतिभा का प्रभाव पडा होगा । लेकिन दु ख है कि आज वे प्रकाश मे नही है; और भविष्य मे यदि आएँगे तो उनका इसी परिवेश मे मूल्याङ्कन करना, अब मैं समझता हूँ कि, कठिन नही होगा ।

अब रह जाती है बात वर्तमान लेखको की, सो उन पर तो बँगला, गुजराती, हिन्दी और अग्रेजी साहित्य के लेखको का प्रभाव पड़ रहा है; साथ ही साथ उन्हे सामाजिक उत्पीड़न और उथल-पुथल भी प्रभावित किए रहती है । इसलिए उन पर प्राचीन लेखको का प्रभाव मुझे तो नही के बराबर दी । है ।

सन्दर्भ

१. "....तिलकमञ्जरीसारकर्तृ विद्वत्त्रयमुपलभ्यते । एक. प्रस्तुतः, अपरो तु दिगम्बर-पण्डित श्रीधनपाल. श्रीपद्मसागरश्च ।"

—तिलकमञ्जरीकथासार, भूमिका भाग, पृ० १

२. अणहिल्लपुराख्यात पत्नीपालकुलोद्भव ।
जयत्यशेषशास्त्रज्ञः श्रीमान् सुकविरामन ॥
... ..
... ..
चत्वारस्तनुजास्तस्य ज्येष्ठस्तेषु विशेषवित् ।
अनन्तपालश्चक्रे य. स्पष्टा गणितपाटिकाम् ॥
धनपालस्ततो नव्यकाव्यशिक्षापरायण ।
रत्नपाल स्फुरत्प्रज्ञो गुणपालश्च विश्रुत ॥
धनपालोऽल्पतश्चापि पितुरश्रान्तशिक्षया ।
सार तिलकमञ्जर्या कथाया. किञ्चिदग्रथत् ॥
इन्दुदर्शनसूर्याङ्कवत्सरे मासि कार्तिके ।
शुक्लाष्टम्या गुरावेष कथासार समर्पित ॥

—तिलकमञ्जरीसार, पृ० ६३, सम्पादक एन० एम० कसारा,
अहमदाबाद प्रकाशन ।

३. वही, पृ० २

४. तिलकमञ्जरी, पृ० २७

५. तिलकमञ्जरीसार, पृ० २

६. तिलकमञ्जरी, पृ० २७-२८
 ७. तिलकमञ्जरीसार, ११
 ८ तिलकमञ्जरी, पृ० ७८
 ९ तिलकमञ्जरीसार, पृ० १२
 १० तिलकमञ्जरी, पृ० ८१-८२
 ११. तिलकमञ्जरीसार, पृ० १६
 १२. तिलकमञ्जरी, पृ० ९८
 १३. तिलकमञ्जरीसार, पृ० २०
 १४ तिलकमञ्जरी, पृ० १२८
 १५. तिलकमञ्जरीसार, पृ० ३०
 १६ तिलकमञ्जरी, पृ० १८६
 १७ तिलकमञ्जरीसार, पृ० ४४
 १८ तिलकमञ्जरी, पृ० २७१
 १९ तिलकमञ्जरीसार, पृ० ५४
 २० तिलकमञ्जरी, पृ० ३१०
 २१ तिलकमञ्जरीसार, पृ० ६५
 २२. तिलकमञ्जरी, पृ० ३६२
 २३ तिलकमञ्जरीसार, पृ० ६८
 २४ तिलकमञ्जरी, पृ० ३७०
 २५. तिलकमञ्जरीसार, पृ० ८९
 २६ तिलकमञ्जरी, पृ० ४२०

२७ तस्या रहस्यमादाय मधुव्रत इवादरात् ।
 मन्दवागपि सक्षेपाद् उद्गिरामि किमप्यहम् ॥
 कथागुम्फ स एवात्र प्रायेणार्थास्त एव हि ।

—तिलकमञ्जरीसार, पृ० १

२८. यह ग्रन्थ भी ईसवीय सन् १९१९ मे हेमचन्द्रसभा, पाटन (गुजरात) से प्रकाशित हो चुका है, और इसके सम्पादक हैं प० श्रीवीरचन्द्रजी और श्री प्रभुदासजी ।

२९ “इति श्री तिलकमञ्जरीकथासार समाप्तम्—एकाशीत्या समधिकरविशतविक्रमगते समानिवहे (१२८१).... ॥”

—तिलकमञ्जरीकथासार, हेमचन्द्रसभा पाटन प्रकाशन,
 १९१९, श्लोक ११८८ के बाद ।

- ३० तिलकमञ्जरीकथासार, श्लोक १०७ का उत्तरार्ध तथा १०८
 ३१ तिलकमञ्जरी, पृ० ६३
 ३२ तिलकमञ्जरीकथासार, श्लोक १३०
 ३३ तिलकमञ्जरी, पृ० ७८
 ३४. तिलकमञ्जरीकथासार, श्लोक १४६

३५. तिलकमञ्जरी, पृ० ८१

३६. तिलकमञ्जरीकथासार, श्लोक ८५७

३७. तिलकमञ्जरी, पृ० ३६४

३८. तिलकमञ्जरीकथासार, श्लोक १०६३ का उत्तरार्ध और १०६४ का पूर्वार्ध ।

३९. तिलकमञ्जरी, पृ० ४०७

४०. जैनरत्नकोश, लेखक एच० डी० वेलकर, बम्बई प्रकाशन १९६१, पृ० १६०

४१. (क) इति श्रीतिलकमञ्जरीप्रबन्ध सम्पूर्णं।

—भण्डारकर ओरियण्टल रिसर्च इन्स्टीट्यूट पूना मे सुरक्षित हस्तलिपिपत्र ६७ से ।

(ख) इति श्रीतिलकमञ्जरीप्रबन्ध सम्पूर्णमगमत् ।

—आत्माराम जैन ज्ञानमन्दिर, बडौदा के कान्तिविजयजीभण्डार मे न० १८०२ पर सुरक्षित हस्तलिपि, पत्र ५३

(ग) इति श्रीतिलकमञ्जरीप्रबन्ध ।

—एल० डी० इन्स्टीट्यूट ऑफ इण्डोलोजिकल रिसर्च, अहमदाबाद के नगरसेठ भण्डार मे न० ८२७ पर सुरक्षित हस्तलिपि, पत्र ५८

४२. तिलकमञ्जरीसार, भूमिका भाग, पृ० ३१

४३. “कुर्वे तिलकमञ्जर्या कथोद्धार प्रयत्नत. ।”

—तिलकमञ्जरीकथोद्धार, श्लोक १

४४. “वाचकाग्रेसरश्रीमद्धर्मसागरशिष्यकै. ।

निर्मितोऽयं कथाग्रन्थ. पण्डितै पद्मसागरै. ॥

—भण्डारकर रिसर्च इन्स्टीट्यूट पूना मे सुरक्षित हस्तलिपि, पत्र ६७

४५. तिलकमञ्जरीसार, भूमिका भाग, पृ० ३१-३२

४६. वही, पृ० ३२

४७. आत्माराम जैन ज्ञानमन्दिर बडौदा के कान्तिविजयजी भण्डार मे १८०२ सख्या पर तिलकमञ्जरी प्रबन्ध के नाम से सुरक्षित पाण्डुलिपि, श्लोक ४७६

४८. तिलकमञ्जरी, पृ० १०६

४९. देखिए— (क) तिलकमञ्जरीकथासार, भूमिका भाग, पृ० २, सम्पादक वीरचन्द्र एव प्रभुदास, हेमचन्द्रसभा पाटन प्रकाशन १९१६

(ख) सस्कृत साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० २४६, लेखक डॉ० रामजी उपाध्याय, प्रथम सस्करण ।

५०. “.....अय पूर्वार्धभाग एव विश्वेश्वरपाण्डेयविरचित ; उत्तरभागस्तु, अस्य शिष्यकृतिरिति किंवदन्ती परम्परया । यत उत्तरार्धमङ्गलाचरणे—

‘स्वर्गस्रवत्सुरसरिद्वहलप्रवाहकल्लोलडम्बरविडम्बिभिरेव गद्यै. ।

विश्वेश्वराभिध्रकवीश्वरनिर्मितेय तोप कथा न हृदि कस्य चरीकरीति ?।।

अस्या अपूर्तिजनितेन हि नोद्यमानो दु खेन चापलमह प्रकटीकरोमि ।

माला करीन्द्रवरकुम्भजमीक्तिकीया ग्रन्थन्वरीप्यकृतवीजगणैर्हसाय ॥’

इत्यादय श्लोका. उपलभ्यन्ते । उत्तरभागीयान्वमङ्गलश्लोकेष्वपि निर्मात्रा स्वनामोल्लेखन न कुत्रापि कृतम् । अन्तिम ४/५ पृष्ठानामभावाच्च ग्रन्थकर्तृनाम न ज्ञायते ।”

—देखिए मन्दारमञ्जरी के सम्पादक का निवेदन, पर्वतीयपुस्तक प्रकाशन वाराणसी, पृ० १ पर।

५१. विशकलितै परकीर्यै पदार्थजानै स्वकाव्यविन्यस्तै ।

याचितकमण्डनैरिव न भवति शोभा विजानीया ॥

—मन्दारमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक १६

५२ तिलकमञ्जरी, पृ० २१

५३. मन्दारमञ्जरी, पृ० ८१-८२

५४ (क) तिलकमञ्जरी, पृ० ७४

(ख) मन्दारमञ्जरी, पृ० ११३-११५

५५ तिलकमञ्जरी, पृ० ३७६-३७७

५६ मन्दारमञ्जरी, पृ० १०२

५७. वही, पृ० ३७४-३७५

५८. तिलकमञ्जरी, पृ० १५८-१६१

५९. मन्दारमञ्जरी, पृ० २२

६०. तिलकमञ्जरी, पृ० २५६-२६०

६१ मन्दारमञ्जरी, पृ० २६-३०

६२ तिलकमञ्जरी, पृ० ६-१०

६३ मन्दारमञ्जरी, पृ० ८१-८२

६४. तिलकमञ्जरी, पृ० २०-२१

६५. मन्दारमञ्जरी, पृ० १२१-१२२

६६ तिलकमञ्जरी, पृ० ७५-७६

६७ मन्दारमञ्जरी, पृ० १२८

६८. तिलकमञ्जरी, पृ० ७८

६९. मन्दारमञ्जरी, पृ० १४६-१४८

७० तिलकमञ्जरी, पृ० १४-१५

७१ मन्दारमञ्जरी, पृ० २२१-२२२

७२. तिलकमञ्जरी, पृ० २०२-२०३

७३ मन्दारमञ्जरी, पृ० २३६

७४ तिलकमञ्जरी, पृ० २५८

७५. मन्दारमञ्जरी, पृ० २४३

७६ तिलकमञ्जरी, पृ० २६७

७७ मन्दारमञ्जरी, पृ० ३०६

७८ तिलकमञ्जरी, पृ० २८८

७९ मन्दारमञ्जरी, पृ० ३५०

८०. तिलकमञ्जरी, पृ० १५६

८१. “व्यास जी हिन्दी और सस्कृत दोनों ही भाषाओं के विद्वान् कवि थे। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र से आपका घनिष्ठ सम्पर्क था। सम्भवतः उपन्यास लिखने के लिए आपको भारतेन्दु जी से प्रेरणा प्राप्त होती रही हो।……नवीन, मनोरम, चमत्कारी मार्ग की ओर संस्कृतज्ञों की प्रवृत्ति न होते देखकर व्यास जी सस्कृतसाहित्य की इस दुर्बलता को दूर करने के लिए प्रवृत्त हुए।”

—पं० अम्बिकादत्तव्यास एक अध्ययन, पृ० ४०-४१,
लेखक डॉ० कृष्णकुमार।

८२. शिवराजविजय (द्वादशनिश्वासात्मक), पृ० ३६-३७, ढवाँ सस्करण।

८३. तिलकमञ्जरी, पृ० २७२-२७३

८४. शिवराजविजय, पृ० ४८३

८५. तिलकमञ्जरी, पृ० ३४५

८६. वही, पृ० ११४-१६१

८७. शिवराजविजय, पृ० १२५-१४६

८८. तिलकमञ्जरी, पृ० २७१-२७४

८९. वही, पृ० २७२-२७३

९०. वही, पृ० ४२२-४२४

९१. शिवराजविजय, पृ० ३३१-३४०

९२. वही, पृ० ४२२

९३. वही, पृ० ५३६-५४२

९४. तिलकमञ्जरी, पृ० ८३-६३, १३६-१३७

९५. शिवराजविजय, पृ० २६१-३०१ तथा ३६६-४०७

९६. वही, पृ० २४३-२४४

९७. तिलकमञ्जरी, पृ० ४२०

९८. शिवराजविजय, पृ० ३८८

९९. तिलकमञ्जरी, पृ० ३४६

१००. शिवराजविजय, पृ० ५३१-५३५

१०१. तिलकमञ्जरी, पृ० २५५

१०२. शिवराजविजय, पृ० ५८४-५८५

१०३. तिलकमञ्जरी, पृ० ४२७-४२८

१०४. यह कथाकाव्य (उपन्यास) चौखम्बा विद्याभवन वाराणसी से, १९६२ ई० में प्रकाशित हुआ है। इसका सम्पादन रमा सक्सेना ने किया है।

१०५. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० ७-८

१०६. तिलकमञ्जरी, पृ० ३७६-३७७

१०७. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० ११७-११८

१०८. तिलकमञ्जरी, पृ० ४०६-४१३

१०६. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० २२६-२३१
 ११०. तिलकमञ्जरी, पृ० १८६-१९१
 १११. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० ६३-६४
 ११२. वही, पृ० ३३-३४, ६६-७१
 ११३. वही, पृ० ११
 ११४. तिलकमञ्जरी, पृ० २०
 ११५. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० ११
 ११६. तिलकमञ्जरी, पृ० ६२
 ११७. वही, पृ० १०४
 ११८. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० १४
 ११९. वही, पृ० १६६
 १२०. तिलकमञ्जरी, पृ० २६
 १२१. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० ६२
 १२२. तिलकमञ्जरी, पृ० १८८-१८९
 १२३. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० ३३-३४
 १२४. वही, पृ० ६४
 १२५. तिलकमञ्जरी, पृ० १९०
 १२६. चन्द्रप्रभाचरित, पृ० २३०-२३१
 १२७. वही, पृ० ७८
 १२८. वही, पृ० २०१
 १२९. तिलकमञ्जरी, पृ० ४२०

१३० भवङ्काङ्केन्दुमितेऽब्दे (१९६१) ज्येष्ठे शुक्ले रवौ दिवसे ।
 एकादश्यामेष प्रारम्भि श्रीनिवासेन ॥

× × × × ।

विद्वन्मण्डलकीर्तितकीर्त्ति प्रेम्णा मुदे कवीशानाम् ॥

श्रावणकृष्णतृतीयारविदिवसेऽपूरयत्स इमम् ।

× × × × ॥

यस्याभिजनो लाम्बी ह्यधिवसता राजदुर्गमक्लेशम् ।

चक्रे विशे वयसि स्थित्यै भूत्यै च कीर्त्यै वा ॥

वेदेन्द्रभ्रविलोचनेऽ (२०१४) नुसमय सस्कृत्य पौषेऽल्पश

काङ्क्ष्यश्चन्द्रमहीपतिर्मतिमता मोदाय मुद्रापित ।

यस्या निर्भरसेवया बहुविधे व्यस्तेन कार्यक्रमे

स्तौम्यम्बा च पतञ्जलेस्तनुमती सेवा क्षमा पार्वतीम् ॥

—चन्द्रमहीपति, उपसहार श्लोक पृ० २८७-२८८

१३१. चन्द्रमहीपति, पृ० ६

१३२. वही. पृ० ८२

१३३. वही, पृ० १७८-१७९

१३४. वही, पृ० २२-२३

१३५. नागखात्रीन्दुभिर्गण्ये पुण्ये वर्षे इषे दिशि ।

पक्षे वलक्षे सम्पूर्णा रङ्गनाथो व्यधादिमाम् ॥

—गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० ५२

१३६. गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० ३

१३७. तिलकमञ्जरी, पृ० ९

१३८. गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० २७

१३९. तिलकमञ्जरी, पृ० १४६

१४०. गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० ३५

१४१. तिलकमञ्जरी, पृ० १५९

१४२. गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० ३६

१४३. तिलकमञ्जरी, पृ० ४२०

१४४. गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० ५२

१४५. तिलकमञ्जरी, पृ० ४२७-४२८

१४६. गुणमन्दारमञ्जरी, पृ० ४५-४६

१४७. तिलकमञ्जरी, पृ० ३७२-३७३

१४८. मन्दारवती, पृ० १०२

१४९. वही, पृ० १४-१६

१५०. तिलकमञ्जरी, पृ० ११४-११८

१५१. वही, पृ० २९८

१५२. मन्दारवती, पृ० ४०

१५३. वही, पृ० २८

१५४. तिलकमञ्जरी, पृ० २९९

१५५. मन्दारवती, पृ० १५

१५६. तिलकमञ्जरी, पृ० ११६

१५७. मन्दारवती, पृ० ३५

१५८. तिलकमञ्जरी, पृ० ११२

१५९. मन्दारवती, पृ० ४७

१६०. तिलकमञ्जरी, पृ० ३४६

१६१. मन्दारवती, पृ० ५१

१६२. तिलकमञ्जरी, पृ० १८-१९

प्राधुनिक उपन्यासकला के परिप्रेक्ष्य में तिलकमञ्जरी

उपन्यास का स्वरूप

चूँकि हिन्दी समालोचको की अवधारणा वन चुकी है कि हिन्दी साहित्य में औपन्यासिक विधा का शुभागमन, बँगला के माध्यम से, पाश्चात्य जगत् से हुआ है; इसलिए उपन्यास के स्वरूप को समझने के लिए मैं भी यहाँ सबसे पहले पाश्चात्य विद्वानों के ही विचार प्रस्तुत करना उचित समझता हूँ।

क्लारारीव ने उपन्यास को वास्तविक जीवन का चित्र माना है। इन्होंने उसमें तत्कालीन समाज के व्यवहार की सत्ता स्वीकार की है, और वह यह भी मानते हैं कि उपन्यास की घटनाओं में सर्वसाधारणता के साथ ही साथ पाठक की आत्मीयता पाने की भी क्षमता होनी चाहिए।^१ प्रसिद्ध समालोचक हेनरी जेम्स ने भी उपन्यास में मुख्यरूप से मानवीय जीवन की अभिव्यजना को ही मुक्तकण्ठ से स्वीकार किया है।^२

जे० बी० प्रीस्टले के अनुसार उपन्यास एक गद्यात्मक कथा है, जिसमें पात्र और घटनाएँ प्रायः काल्पनिक हुआ करती हैं। यह जीवन का दर्पण है और साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा इसका क्षेत्र कहीं अधिक व्यापक है। इसमें प्रतिपाद्य विषय का वर्णन शुद्ध एवं सरल होता है, साथ ही साथ वह व्यवहारात्मक एवं आचारात्मक भी होता है। वास्तव में देखा जाए तो उपन्यास जीवनदर्शन का एक वाहन है।^३

अब लीजिए, कुछ भारतीय मनीषियों के भी विचार देखिए। सर्वप्रथम प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचन्द के विचारों को ही लीजिए—

“मैं उपन्यास को मानवचरित्र का चित्र मानता हूँ। मानव चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।”^४

स्पष्ट है कि प्रेमचन्द जी मानवीय जीवन की परतों को खोलने में ही उपन्यास की सार्थकता मानते हैं।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने उपन्यासों का कर्तव्य समाज का पथ प्रदर्शन करना भी माना है। वह लिखते हैं कि—“समाज जो रूप पकड़ रहा है, उसके भिन्न-भिन्न वर्गों में जो प्रवृत्तियाँ उत्पन्न हो रही हैं, उपन्यास उनका विस्तृत प्रत्यक्षीकरण ही नहीं करते, आवश्यकतानुसार उनके ठीक विन्यास, सुधार अथवा निराकरण की प्रवृत्ति भी उत्पन्न

कर सकते हैं। किसी जन समाज के बीच काल की गति के अनुसार जो गूढ और चिन्त्य परिस्थितियाँ खड़ी होती रहती हैं, उनको गोचर रूप में सामने लाना और कभी-कभी विस्तार का मार्ग भी प्रत्यक्ष करना उपन्यासों का काम है।¹²

आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने उपन्यासों में मनोरंजकता को प्रमुखता देते हुए लिखा है कि—

“उपन्यास इस युग का बहुत ही लोकप्रिय साहित्य है। शायद ही कोई पढा-लिखा नौजवान इस जमाने में ऐसा मिले जिसने दो-चार उपन्यास न पढ़े हों। यह बहुत मनोरंजक साहित्याग माना जाने लगा है। आजकल जब किसी पुस्तक को बहुत मनोरंजक पाया जाता है तो प्रायः कह दिया जाता है कि उस पुस्तक में उपन्यास का सा आनन्द मिल रहा है। किसी-किसी योरोपियन समालोचक ने उपन्यास का एकमात्र गुण उसकी मनोरंजकता को ही माना है। इस साहित्याग (उपन्यास) ने मनोरंजन के लिए लिखी जाने वाली कविताओं का ही नहीं, नाटकों का भी रंग फीका कर दिया है। क्योंकि पाँच मील दौड़कर रंगशाला में जाने की अपेक्षा पाँच सौ मील दूर से ऐसी किताब मंगा लेना कहीं अधिक आसान हो गया है जो अपना रंगमंच अपने पन्नों में ही लिए हुए हो।”¹³

औपन्यासिक विधा के स्वरूप का मार्मिक विवेचन करते हुए डॉ० भगीरथमिश्र ने लिखा है कि—

“युग की गतिशील पृष्ठभूमि पर सहज शैली में स्वाभाविक जीवन की एक पूर्ण-व्यापक झाँकी प्रस्तुत करने वाला गद्यकाव्य उपन्यास कहलाता है।”¹⁴

वाट्सु श्यामसुन्दरदास उपन्यास के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए लिखते हैं कि—

“उपन्यास के अन्तर्गत वह सम्पूर्ण कथा-साहित्य आ जाता है जो गद्य की प्रणाली से व्यक्त किया गया हो। हमने यह भी उल्लेख किया है कि उपन्यास मनुष्य के वास्तविक जीवन से घनिष्ठ सम्बन्ध रखता है, और वह प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से उसी की कथा कहता है। यदि हम ऊपर की पक्तियों का निष्कर्ष निकालकर उपन्यास की व्याख्या करें और कहे कि उपन्यास मनुष्य के वास्तविक जीवन की कल्पित कथा है तो यह अधिक असंगत न होगा।”¹⁵

उपन्यास के स्वरूप के सम्बन्ध में उपर्युक्त पाश्चात्य एवं पौरस्त्य मनीषियों की मान्यताओं का समन्वित विश्लेषण करते ही यह स्पष्ट होने लगता है कि प्रायः सभी मनीषी उपन्यास को मानव जीवन की हृदयावर्जक मीमांसा मानना चाहते हैं, और दरअसल बात भी कुछ ऐसी ही है। क्योंकि कुछ उपन्यासों का स्वाध्याय करने से यह तथ्य सामने आया है कि आधुनिक उपन्यासों में मानवीय समाज के भिन्न-भिन्न पहलुओं के अच्छे-बुरे, सभी प्रकार के कारनामों वड़े ही रोचक ढंग से गद्यात्मक भाषा में पाठकों के सामने प्रस्तुत किए गए हैं।

आज के उपन्यासों में केवल रोमांस का ही नहीं, बल्कि सामाजिक और आर्थिक समस्याओं के उत्पीड़न का भी मार्मिक वर्णन देखने को मिलता है। साथ ही साथ नारीत्व के आल-बाल में समस्यारूपी जितने भी अकुर पनप सकते हैं, पनपाये जाते हैं। मानवीय समाज का यथार्थता से भरा हुआ आदर्शोन्मुख सर्वांगीण काल्पनिक चित्रण जितने अच्छे

दंग से उपन्यासों से उपलब्ध हो जाता है, उतने अच्छे दंग से साहित्य की अन्य किसी भी विधा में उपलब्ध नहीं होता। देखा जाता है कि उपन्यास के प्रमुख पात्रों का जीवन बड़ा ही सङ्घर्षमय चित्रित किया जाता है। वे समाज का प्रतिनिधित्व करते हुए नजर आते हैं। फलस्वरूप उनकी कथा केवल उन्हीं तक सीमित नहीं रहती, बल्कि वह जनसाधारण की कथा मान ली जाती है। इसका परिणाम यह होता है कि युवा पीढ़ी मानवता विरोधी समाज की जड़े उखाड़ फेंकने के लिए कमर कसने लगती है, जो अपने आप में एक बहुत बड़ी उपलब्धि हो जाती है।

उपर्युक्त विश्लेषण से यह निष्कर्ष निकलता है कि आज के उपन्यासों में सामाजिक और आर्थिक जटिलताओं का जाल फैला कर उनका समाधान देने की प्रवृत्ति चल पड़ी है। पर यह सब होता बड़े रोचक दंग से है ताकि पाठकों का मन उखड़ने न पाए। हालाँकि उपन्यास जैसी व्यापक विधा को परिभाषा के दायरे में बाँधना कोई सरल काम नहीं है; लेकिन फिर भी उपर्युक्त तथ्यों के आधार पर उसकी एक रूपरेखा प्रस्तुत करने की इच्छा से मैं कहना चाहूँगा कि मानवीय जीवन की सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक और सांस्कृतिक अच्छाइयों और बुराइयों का गद्यात्मक भाषा में दिल और दिमाग पर असर डालने वाली रोमांस-गर्भित कथा के रूप में समाधानोन्मुख चित्रण करना उपन्यास है।

उपन्यास के मौलिक तत्त्व

जिस प्रकार पृथ्वी, जल, तेज, वायु और आकाश नामक पचीकृत पंचमहाभूतों (मूलतत्त्वों) से इस भौतिक सृष्टि की रचना होती है उसी प्रकार कथावस्तु, पात्र, सवाद, देशकाल, शैली और उद्देश्य (जीवनदर्शन) नामक छ मौलिक तत्त्वों को लेकर उपन्यास की सर्जना की जाती है। ये सभी उपन्यास की ऐसी इकाइयाँ हैं, जिनमें से किसी की भी उपेक्षा नहीं की जा सकती। क्योंकि इन्हें विकसित होने के लिए एक दूसरे का सहारा चाहिए। पर उपन्यास के स्वरूप में निखार लाने के लिए इन सभी तत्त्वों की संयोजना में अनुपात का होना आवश्यक होता है।

उपन्यास के इन आधुनिक मौलिक तत्त्वों के अन्वेषक पाश्चात्य मनीषी हैं। इस विधा के आधारभूत इन उपकरणों पर जिन्होंने पर्याप्त एवं स्पष्ट प्रकाश डाला है उनमें ई० एम० फास्टर^६ और डब्लू० एच० हडसन^{१०} विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

यद्यपि देखा जाता है कि अधिकांश भारतीय मनीषियों ने भी उपन्यास के इन तत्त्वों की मौलिक सत्ता को स्वीकार किया है, लेकिन कुछ ऐसे भी विद्वान् हैं जो उपन्यास के वास्तविक मौलिक तत्त्वों की संख्या केवल तीन ही मानते हैं। इस सन्दर्भ में अभिनव-भरत आचार्य सीताराम चतुर्वेदी के विचार विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं—

“कुछ विद्वानों ने उपन्यास के छ तत्त्व माने हैं—१. वस्तु, २. पात्र, ३. सवाद, ४. देशकाल, ५. शैली, ६. उद्देश्य। किन्तु वास्तव में उपन्यास के तत्त्व तो तीन ही होते हैं—१. कथा, २. पात्र और ३. व्यापार (घटनासमूह)। उद्देश्य वास्तव में तत्त्व न होकर परिणाम है, और सवाद तथा शैली उस कथा को उद्देश्य तक पहुँचाने के साधन हैं।

देशकाल भी घटनासमूह या व्यापार के अन्तर्गत ही आ जाता है। कुछ आचार्यों ने घात-प्रतिघात या द्वन्द्व (कान्फ्लेक्ट) तथा कुतूहल (सस्पेन्स) को भी तत्त्व माना है; किन्तु ये सब तो उद्देश्य सिद्धि के लिए तत्त्वों के संयोजन के कौशल हैं, अथवा पाठकों को फँसाये रखने के उपाय हैं। इन्हें तत्त्व नहीं समझना चाहिए।^{११}

साफ जाहिर है कि आचार्य चतुर्वेदी की युक्तियाँ काफी पुष्ट हैं। उन्होंने औपन्यासिक तत्त्वों की मौलिकता के मूल को पकड़ने का प्रयत्न किया है। किन्तु अरुन्धतीन्याय को दृष्टि में रखते हुए षट्‌तत्त्ववादियों की विचारधारा को भी उपेक्षित नहीं किया जा सकता। मैंने भी अपने इस शोध-प्रबन्ध में धनपाल की कथाकृति तिलकमञ्जरीकथा की—कथावस्तु, पात्र (चरित्रचित्रण), संवाद, देशकाल, भाषा शैली और उद्देश्य (जीवन-दर्शन) नामक—छ प्रमुख तत्त्वों की दृष्टि से ही समीक्षा की है।

कहना न होगा कि कथावस्तु ही उपन्यास का असली ढाँचा है। इसके अभाव में तो उसकी कोई रूपरेखा तक भी नहीं बन सकती। लेकिन इस कथावस्तु को गतिशीलता पात्रों से ही मिलती है। अतः पात्रों के अभाव में यह अचेतन रहकर सामान्य पाठक के हृदय को आर्वाजित नहीं कर सकती। कथावस्तु की घटनाओं के प्रभाव में पड़े हुए ये पात्र जब कभी एक-दूसरे के सम्पर्क में आते हैं तो इनमें आपस में अवसरोचित बातचीत का होना नितरां स्वाभाविक ही है। कथावस्तु में गति देने वाले पात्रों के क्रिया-कलापों में भौगोलिक और सामयिक अनुरूपता का भी होना परम आवश्यक समझा गया है। क्योंकि इसकी विपरीतता में उपन्यास अविश्वसनीय और उपहसनीय हो जाता है। उपन्यास में भावों की सरल और सबल अभिव्यक्ति के लिए उपन्यासकार की तथा पात्रों की भाषा और शैली के महत्त्व को भी झुठलाया नहीं जा सकता। चूँकि प्रत्येक सहृदय उपन्यासकार अपने उपन्यास की रचना मानवीय जीवन के मानवतावादी मूल्यों को प्रतिष्ठित करने के लिए ही करता है, अतः उसके इस चरम उद्देश्य को भी उसके उपन्यास का साधक तत्त्व मानने में किसी मनीषी को आपत्ति नहीं होनी चाहिए। इस प्रकार हम देखते हैं कि साहित्य की इस औपन्यासिक विधा में उपर्युक्त सभी (छहों) तत्त्वों का प्रमुख योगदान रहता है।

उपन्यासों के भेद

देखा जाता है कि आजकल जनसाधारण में साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा औपन्यासिक विधा का ही अधिक प्रचार है। समाज में उपन्यासों की माँग दिनो-दिन बढ़ती ही जा रही है। लेखक भी इस माँग की पूर्ति करने में रात-दिन एक किए हुए हैं। वे तरह-तरह के उपन्यासों को लिखकर समाज के दिल और दिमाग का ऑपरेशन करने में लगे हुए हैं। फलस्वरूप आज का औपन्यासिक वाङ्मय इतना वैविध्यपूर्ण हो गया है कि उसका वर्गीकरण करना असम्भव नहीं तो कठिन अवश्य है।

अब मैं आगे उपन्यासों के मौलिक तत्त्वों के आधार पर उन्हें वर्गीकृत कर रहा हूँ। इस प्रयास में मुझे कहाँ तक सफलता मिली है, इसका निर्णय तो सुधी पाठक ही करेंगे।

मौलिक तत्त्वों की दृष्टि से उपन्यासों के भेद

१. कथानक-प्रधान उपन्यास ।

२. चरित्र (पात्र)-प्रधान उपन्यास—

(क) व्यष्टिवादी उपन्यास

(ख) समष्टिवादी उपन्यास ।

३. नाटकीय (' इवहुल) उपन्यास

४. वातावरण (देशकाल) प्रधान उपन्यास ।

५. शैलीप्रधान उपन्यास—

(क) साहित्यिकशैली-प्रधान उपन्यास,

(ख) विश्लेषणात्मक शैली-प्रधान उपन्यास,

(ग) पत्रात्मक शैली-प्रधान उपन्यास तथा

(घ) सस्मरणात्मक शैली-प्रधान उपन्यास ।

६. उद्देश्य प्रधान उपन्यास

[अ] मनोरजनात्मक उपन्यास ।

(१) तिलस्मी उपन्यास,

(२) अद्यारी उपन्यास,

(३) जासूसी उपन्यास ।

[ब] वैदुष्य प्रदर्शनात्मक उपन्यास—

(१) ऐतिहासिक उपन्यास,

(२) पौराणिक उपन्यास,

(३) धार्मिक उपन्यास,

(४) सांस्कृतिक उपन्यास,

(५) राजनैतिक उपन्यास,

(६) मनोवैज्ञानिक उपन्यास,

(७) यथार्थोन्मुख आदर्शवादी उपन्यास,

(८) आदर्शोन्मुख यथार्थवादी उपन्यास,

(९) यथार्थवादी उपन्यास,

(१०) आदर्शवादी उपन्यास,

(११) प्रगतिवादी उपन्यास ।

[स] सामाजिकसमस्यासमाधानमूलक उपन्यास—

(क) नारीविषयक उपन्यास—

१. बालविवाहनिषेधपरक उपन्यास

२. विधवाविवाहपरक उपन्यास

३. पुनर्विवाहपरक उपन्यास

४. वेश्यावृत्त्युन्मूलनपरक उपन्यास

५. स्वतन्त्राजीविकासमर्थनपरक उपन्यास,
६. शिक्षासमर्थनपरक उपन्यास
७. दहेजप्रथोन्मूलनपरक उपन्यास ।

- (ख) किसानविषयक उपन्यास ।
- (ग) मजदूरविषयक उपन्यास ।
- (घ) शूद्रविषयक उपन्यास ।
- (ङ) पारिवारिक उपन्यास ।

यद्यपि उपन्यासों के उपरिलिखित इन सभी भेदों तथा उपभेदों के लक्षण और उदाहरण प्रस्तुत करने की मेरी इच्छा तो खूब ही रही है, लेकिन अपने शोधग्रन्थ के कलेवर में अनावश्यक वृद्धि को उचित न समझकर उसे दबाए लेता हूँ। साथ ही साथ मुझे थोड़ा यह भी विश्वास है कि उपन्यासों के भेदों के जो शीर्षक हैं वे अपनी परिभाषा प्रकट करने में स्वयं भी समर्थ हैं। इस औपन्यासिक विविधता को देखते हुए हमें आज के समाज की भी जटिलता को स्वीकार करना होगा। क्योंकि सरल समाज की पृष्ठभूमि में लिखा गया साहित्य न तो इतना मार्मिक ही होता है और न उसमें इतना वैविध्यपूर्ण उद्बोधन ही होता है। वह तो बस आनन्दोन्मुख रोमांस के चित्रण में ही अपने कर्तव्य की इतिश्री समझे रहता है। अतः जटिल समाज के परिवेश में पनपता हुआ आज का औपन्यासिक साहित्य यदि अनेक रूपों में सामने आ रहा है तो हमें इसमें कोई आश्चर्य नहीं करना चाहिए; बल्कि इसे स्वाभाविक ही समझना चाहिए।

उपन्यासों का नाटकीयता की ओर झुकाव

आधुनिक उपन्यासों के प्रचलन के पूर्व यह समझा जाता था कि काव्यजगत् में नाटकीय विधा सर्वश्रेष्ठ है (काव्येषु नाटक रम्यम्)। बात भी तब कुछ ऐसी ही थी। क्योंकि कथानक को रगमच पर अभिनीत होता हुआ देखकर लोगों की तवियत खुश हो जाती थी। पर जब से आधुनिक उपन्यासों का प्रचार हुआ है तब से लोगों का मन नाटको की अपेक्षा उपन्यासों में अधिक रमने लगा है। कारण स्पष्ट है; और वह यह है कि जब उपन्यासकारों को यह आभास हुआ कि मर्मस्पर्शी सन्तुलित कथावस्तु, कुशल अभिनेता और रसानुभूति की तीव्र सवेदना से ही नाटको को महत्ता और श्रेष्ठता मिली है तो उन्होंने भी अपने उपन्यासों में नाटको की ही तरह कथावस्तु, पात्र, सवाद, भाषा-शैली, देशकाल और उद्देश्य नामक तत्त्वों का समावेश कर लिया है। साथ ही साथ आरम्भ, यत्न, प्राप्याशा, नियताप्ति और फलागम नामक पाँच अवस्थाओं का भी समन्वय कर लिया है। आज यह इसी का परिणाम है कि उपन्यास पढ़ने में पाठको को काफी हद तक कुछ वैसा ही मजा आने लगा है जैसा कि उन्हें नाटक के देखने में आया करता था।

हालाँकि नाटक और उपन्यास साहित्य की दो स्वतन्त्र विधाएँ हैं। क्योंकि दोनों के ही कुछ अपने-अपने मौलिक स्वरूप हैं। जहाँ नाटककार को रगमच की सुविधा का सदैव ध्यान रखना पड़ता है, वहाँ उपन्यासकार इस प्रकार के सभी बन्धनों से मुक्त

रहता है। नाटककार अपने नाटक में अपनी ओर से जहाँ एक शब्द भी नहीं कह पाता, वहाँ उपन्यासकार अपने उपन्यास में जब जी चाहता है खुलकर पाठको के सामने आ जाता है, और जो उसे कहना है कह जाता है। लेकिन इतना पार्थक्य होने के बावजूद भी आज उपन्यासों का झुकाव नाटकीयता की ओर रहता ही है। क्योंकि आजकल प्रत्येक उपन्यासकार अपनी औपन्यासिक रचना को लोकप्रिय बनाने के लिए नाटककारों की नाटकीयविधा की लोकप्रियता के कारणों को अपनाने में कुछ न कुछ प्रयत्न करता ही है। लगता है कि भिन्न होते हुए भी नाटकीयता की ओर उपन्यासों के इस झुकाव का एहसास शायद विख्यात समालोचक डब्लू० एच० हडसन को भी हो गया था। क्योंकि उन्होंने भी तो उपन्यास को कुछ सीमा तक नाटक के समकक्ष मानने की बात कही है^{१२}, और मत की पुष्टि में पाश्चात्य मनीषी मेरिनोक्राफोर्ड का भी हवाला देते हुए लिखा है कि उपन्यास तो जेबी रगमच है जो अपने आप में केवल कथावस्तु और पात्रों को ही नहीं, बल्कि वेशभूषा, दृश्य तथा अन्य रगमचीय विशेषताओं को भी समेटे रहता है।^{१३}

यद्यपि मेरा उपर्युक्त विश्लेषण इस तथ्य का पोषक है कि उपन्यासों का झुकाव नाटकीयता की ओर रहता है, किन्तु इसका मतलब यह हरगिज नहीं समझना चाहिए कि ये दोनों एक हैं। मैं पीछे लिख चुका हूँ कि साहित्य की ये दोनों ही विधाएँ अपने आप में पूर्णतया स्वतन्त्र और भिन्न-भिन्न हैं। हाँ, हम चाहे तो यह कह सकते हैं कि उपन्यास और नाटक—ये दोनों ही—एक ही माता-पिता से उत्पन्न होने वाले उन दो भाईयों के समान हैं जिनमें से एक तो सन्यासी होकर स्वतन्त्र विचरण करता है, और दूसरा गृहस्थ बनकर गार्हस्थ्य धर्म की मर्यादा के निर्वाह में ही अपनी शान समझता है।

उपन्यासों पर सिनेमा का प्रभाव

आज सिनेमा का युग है। स्त्री-पुरुष, बाल-वृद्ध, लडके-लडकियाँ—सभी इससे प्रभावित हैं। सच बात तो यह है कि पैसों की तबाही में भले ही कोई इसे न देखने का ढोंग दिखाए, वरना जिसे देखिए, वही सिनेमा देखना चाहता है। आरम्भ में सिनेमा भी आरम्भिक उपन्यासों के समान ही केवल क्षणिक मनोरजन का साधन माना गया था, किन्तु आज हम देखते हैं कि औपन्यासिक विधा की भाँति ही सिनेमा भी अब मनोरजन के साथ ही साथ मानवीय समाज में सुधार लाने का एक बहुत ही अच्छा साधन बन गया है। इसने केवल सामान्य मानव-जगत् को ही नहीं, बल्कि हमारे साहित्यिक ससार को भी अपनी साहित्यसर्जना के लिए एक ऐसी नई दिशा प्रदान कर दी है जिससे उनकी रचनाओं में अभिनेयता का प्रभावकारी पुट मिलने लगा है।

सिनेमा के परिवेश में पलता हुआ आज का उपन्यासकार जब कोई उपन्यास लिखने बैठता है तो सोचता है कि काश ! उसके उपन्यास पर भी फिल्म बन जाए, ताकि उसे अपेक्षाकृत अधिक धन और यश मिल सके। इसके लिए वह उपन्यास में सिने-ससार की उन सारी विशेषताओं को लाने की पूरी-पूरी कोशिश करता है जिनसे दर्शकों पर प्रभाव पडा करता है। उदाहरणार्थ—घटनाओं की विचित्रता, सवादों की सटीकता, मार्मिक भावों की सवेदना और मानव जीवन के सही मूल्यों की अभिव्यजना उनमें प्रमुख

है। फलस्वरूप आज ऐसे ही उपन्यास अधिक लिखे जा रहे हैं जिनमें साहित्यिकता तो कम है पर इंसानियत और फिल्मयत अधिक है।

उपन्यासकारों पर समाजवाद का प्रभाव

आज का साहित्य मुख्यरूप से समाज की ही देन है। क्योंकि आज का साहित्यकार अपने परिवेश की शोषक या पोषक परिस्थितियों से ही प्रेरित होकर साहित्य की सर्जना कर रहा है। फलस्वरूप उसकी कृतियों में मानव जाति की काली और गोरी, सभी करतूतों का मर्मस्पर्शी चिट्ठा मिल जाता है।

आज के उपन्यासकारों में तो यह तथ्य विशेष रूप से उभरा है। मेरा विश्वास है कि इनकी कृतियों में आपको सामाजिकता की छाप किसी न किसी रूप में अवश्य ही मिलेगी। यदि गाँधी, नेहरू, कान्हेडी, खुर्रुचेव आदि मानवतावादी जननायकों को समाजवाद के ढाँचे को तैयार करने का श्रेय है, तो उसमें प्राणों का संचार करने का श्रेय प्रेमचन्द जयशंकर प्रसाद, टालस्टाय, मोपासा आदि उपन्यासकारों को ही दिया जाएगा। इस मायने में सामाजिक उपन्यासकार किसी भी समाजवादी नेता से कम आदरणीय नहीं है।

समाजवाद में प्रत्येक मनुष्य को अपनी बहुमुखी उन्नति करने का पूरा-पूरा अवसर मिलने की बात कही जाती है। पर इसके लिए दूसरों के उचित हितों का गला भी नहीं घोंटा जाता। इनमें जाति-पाँति, पुरुष-स्त्री, ऊँच-नीच, अमीर-गरीब और गोरे-काले का भेदभाव त्यागने की बात भी कही जाती है। समाज की प्रत्येक इकाई को ऊँचा उठाने का प्रयत्न किया जाता है और पददलितों को गले लगाना ही सच्चा मानवधर्म माना जाता है। संक्षेप में यह समाजवाद 'सर्वजनहिताय' और 'सर्वजनसुखाय' होता है।

भारतीय उपन्यासकारों में समाजवाद का शङ्ख फूँकने वालों में प्रेमचन्द का नाम अग्रगण्य है। इन्होंने सेवासदन, प्रेमाश्रम, कायाकल्प, गोदान आदि अपने उपन्यासों में समाजवाद को बड़ी ही रोचक और हृदयावर्जक शैली में प्रस्तुत किया है। जयशंकर प्रसाद भी समाज के उत्पीड़न से काफी प्रभावित हुए हैं, तभी तो उन्होंने अपने कङ्काल तथा तितली नामक उपन्यासों में समाजवाद की दृढ़ता और सफलता के सपने देखने का प्रयत्न किया है।

वास्तव में देखा जाए तो बीसवीं शताब्दी के अधिकांश उपन्यासकार समाज के मर्मन्तिक घात-प्रतिघातों से प्रभावित हुए हैं, और यही कारण है कि उनकी कृतियों में समाजवाद अपने नए-नए रूपों में पाठकों के सामने आया है। केवल प्रेमचन्द और प्रसाद पर ही नहीं, बल्कि रागेय राघव, नागार्जुन, यज्ञदत्तशर्मा, श्रीनिवासशास्त्री, फणीश्वर नाथ रेणु, राजेन्द्र यादव आदि अन्य उपन्यासकारों पर भी समाजवाद का पर्याप्त प्रभाव देखने को मिलता है। आज के सभी समाजवादी उपन्यासकारों के पात्र स्वतन्त्र वातावरण में विकसित हो रहे हैं। उनमें मानवतावादी सिद्धान्तों की प्रतिष्ठा करने के लिए अपने व्यक्तिगत सुखों का त्याग करने की पवित्र भावना है। इसके लिए उनमें शान्तिपूर्ण सङ्घर्ष करने की क्षमता भी है। इतना ही नहीं, बल्कि उनमें इच्छा, आशा और विश्वास का सबल सम्बल भी है।

उपन्यासकारों में सामाजिक रूढ़ियों के प्रति आक्रोश

साहित्यकार किसी भी देश या किसी भी काल का क्यों न हो, पर इतना निश्चित है कि उसमें मानव-कल्याण की सचेतनाएँ, वहाँ के अन्य लोगों की अपेक्षा, काफी जीवन्त होती हैं। वह अपने समाज की हालत को बड़ी बारीकी से देखा करता है। उसे जहाँ कहीं भी अन्याय और शोषण दिखाई देता है, उसका दिल और दिमाग छटपटाने लगता है। वह समाज को उस अन्याय और शोषण की ज्वालाओं से बचाने के लिए उसे अपनी साहित्यिक कृतियों द्वारा बड़ी मार्मिकता के साथ सचेत करना अपना धर्म समझता है।

हमारे भारतवर्ष के आधुनिक उपन्यासकारों ने भी अपने लक्ष्य-उद्देश्य और टूटते हुए समाज की दुर्दशा को बड़ी सहानुभूति के साथ देखा है। फलन्वत्प गाँवों के गरीब किसानों और नगरों के मजदूरों, शूद्र और अस्पृश्य शब्दों में सम्बोधित किए जाने वाले असख्य पददलित मनु सन्तानों तथा घर चारदीवारी में कैद हुई नारियों के रूप में सिसकती हुई मानवता ने उनके मन और मस्तिष्क को घुरी तरह अकड़ोरा है; जिसका नतीजा यह हुआ कि उन्होंने धर्म और जाति के नाभ की दुहाई पर समाज में फैले हुए मानवता विरोधी रीति-रिवाजों और रूढ़ियों के खिलाफ अपने उपन्यास लिखने शुरू कर दिए। ऐसा करने वालों के नामों की यदि माला बनाई जाए तो मुंशी प्रेमचन्द का नाम सदैव सुमेरु के रूप में चमकता रहेगा। इतना ही नहीं, बल्कि उनका नाम तो भी समझता हूँ कि भविष्य में प्रथम एवं श्रेष्ठ समझा जाता रहेगा।

हमारे भारतीय समाज में धर्म और परमात्मा की देन के नाम पर कुछ ऐसी कुप्रथाओं और कुरीतियों ने अपना जाल फैला लिया था जिनसे मानवता मौत के मुँह के करीब जा पहुँची थी। चन्द लोगों के मुख और ऐशो-आराम के लिए असंख्य नर-नारियों की जिन्दगी तबाह कर दी जाती थी। लीजिए, मैं यहाँ अति संक्षेप में कतिपय अमानुषिक सामाजिक रीति-रिवाजों को संक्षेपित ही किए देता हूँ; ताकि पाठकों को समझने में कुछ सुविधा हो सके—

- (क) लडके-लडकियों के बालविवाह की प्रथा
- (ख) दहेज प्रथा
- (ग) स्त्रियों को पति के मर जाने पर विधवा जीवन बिताने की प्रथा
- (घ) स्त्रियों को परदे में रखने की प्रथा
- (ङ) लडकियों को न पढ़ाने की प्रथा
- (च) वेश्याप्रथा
- (छ) सजातीय विवाह की प्रथा
- (ज) जमींदारी प्रथा
- (झ) पूँजीवादी प्रथा
- (ञ) छुआछूत (स्पृश्यास्पृश्य) की प्रथा।

समाज की इन कुप्रथाओं से पीड़ित नारियों, युवकों, किसानों, मजदूरों और अछूत कहे जाने वाले असख्य नर-नारियों के टिमटिमाते हुए जीवन-दीप को उल्लसित

करने के लिए उपन्यासकारों ने इन सभी कुप्रथाओं के मर्मन्तिक पीडा पहुँचाने वाले रोमाचकारी परिणामों को साहित्य की औपन्यासिक विधा के माध्यम से जनसाधारण के समक्ष कुछ इस प्रकार से प्रस्तुत किया कि कट्टर से कट्टर रूढिवादी लोगों के भी मन में इन सभी कुप्रथाओं और कुरूढियों के प्रति अरुचि और घृणा पैदा होने लगी। फलस्वरूप आज हम देखते हैं कि यह सभी कुरीतियाँ धीरे-धीरे हमारे समाज से लुप्त होती जा रही हैं और यहाँ की नारियों, किसानों, मजदूरों और शूद्रों (इन्हें अब हरिजन के नाम से पुकारा जाता है) के सामाजिक और आर्थिक स्तर में भी दिनो दिन सुधार हो रहा है।

उपन्यासकारों पर योरोपीय सभ्यता का प्रभाव

योरोप प्रगतिवादी भूभाग है। वहाँ की सभ्यता में गजब का आकर्षण है। वहाँ के लोगों का रहन-सहन, पहिनावा-ओढावा और शादी-सम्बन्ध के विषय में स्वतन्त्र निर्णय लेने की भावना का प्रभाव आज भारत में ही नहीं, बल्कि करीब-करीब सभी देशों में देखा जाता है। उनकी वेशभूषा और भाषा का जो प्रभाव हमारे यहाँ जनसाधारण पर पड़ रहा है वह किसी से छिपा नहीं है।

हमारे आज के उपन्यासकार भी इसी योरोपीयकृत समाज में रहते हैं। फिर भला वे इस प्रसरणशील ओर मनोमोहनी सभ्यता से कैसे अछूते रह सकते हैं? उनकी रचनाओं में योरोपीय सभ्यता के पुट का लगना, मैं तो समझता हूँ कि, नितान्त स्वाभाविक ही है, और विशेष रूप से तब, जब कोई उपन्यासकार अपने उपन्यास की कथा-वस्तु को दफ्तरों, क्लबों, होटलों, व्यूटीपार्कों, कालेजों, यूनिवर्सिटियों और सिविल लाइन्स के बँगलों के परिवेश में पनपाता है। क्योंकि आज इन योरोपटाइप्ड सभ्य स्थानों से सम्बन्ध रखने वाले पात्रों में योरोपीय सभ्यता का अभाव देखना, कम से कम मेरी समझ से तो, दिन को दिन और रात को रात न मानने के समान ही मिथ्यात्वपूर्ण होगा। अतः आज के उपन्यासकारों की कृतियों में मुखरित होती हुई योरोपीय सभ्यता के प्रभाव की हमें न तो उपेक्षा करनी चाहिए; और न निन्दा।

तिलकमञ्जरी . एक उपन्यास

आज के साहित्य समीक्षकों में एक नितान्त भ्रान्त धारणा फैलती जा रही है; और वह भ्रान्त धारणा यह है कि प्राचीन संस्कृत गद्य साहित्य में औपन्यासिक विधा का अभाव है।^{१४} अपनी इस धारणा की पुष्टि में उनका आशय है कि आज उपन्यासों का जो स्वरूप है उसमें जन-जीवन की व्याख्या मिलती है; साथ ही साथ मानवता की पृष्ठभूमि में समाज के पारिवारिक, आर्थिक, राजनैतिक, सांस्कृतिक, मनोवैज्ञानिक आदि भिन्न-भिन्न पहलुओं के गुण और दोषों पर रोचक रीति से प्रकाश टाला जाता है; अर्थात् मानवमात्र की सभी व्यावहारिक गतिविधियों का विश्लेषण देखने को मिलता है; किन्तु संस्कृत साहित्य में ऐसी मानव-मीमांसा का सर्वथा अभाव रहता है। वहाँ के कथानक सिर्फ राजघरानों से ही सम्बन्धित रहते हैं, और वे भी केवल इम मायने में, कि किमी राजकुमार ने किसी राजकुमारी को कैसे प्राप्त किया? उनमें प्राकृतिक वर्णन, वस्तुवर्णन

और पात्रों के शारीरिक सौन्दर्य वर्णन की इतनी भरभार रहती है कि कथानक का तो बारबार गला ही घुटता नजर आता है। हाँ, उनके ये वर्णन होते बड़े ही प्रौढ हैं। शब्द-शय्या तो बस देखते ही बनती है। लेकिन सामान्य जन-जीवन की ओर उनमें फूटी आँख से भी नहीं देखा जाता। ऐसी हालत में उनके उन उदात्त और रसपेशल वर्णनों को देखकर वासवदत्ता, कादम्बरी, तिलकमञ्जरी आदि कथाकृतियों को गद्यकाव्य तो कहना चाहिए, पर उपन्यास नहीं।

लेकिन गम्भीरता के साथ विचार करने से उनकी यह उपर्युक्त धारणा विवेकपूर्ण प्रतीत नहीं होती है। मैं मानता हूँ कि सस्कृत की पुरातन कथाकृतियों में प्रकृति की छठा और नायक-नायिकाओं की रूप-माधुरी की वेहद भरमार है, वाक्य-विन्यास भी अलङ्कारों से काफी बोझिल है, पर इसका मतलब यह तो हरगिज नहीं लेना चाहिए कि उनमें उपन्यास के सञ्चटनात्मक तत्त्वों का अभाव है। आप वासवदत्ता, कादम्बरी, अवन्तिमुन्दरी, तिलकमञ्जरी, गद्यचिन्तामणि, मन्दारमञ्जरी आदि सस्कृत की किसी भी कथाकृति को लीजिए, उसमें एक सुनियोजित कथावस्तु, व्यक्तित्वशाली पात्र और उनकी अपने ढंग की एक शैली आपको अवश्य ही मिल जाएगी। रहा देशकाल और उद्देश्य, सो उसका भी उसमें अभाव नहीं है। हाँ, इतना अवश्य है कि उनका प्रधान उद्देश्य अपनी कला का प्रदर्शन ही था। गौणरूप से भी वे अपने आश्रयदाता राजाओं और विद्वानों के मनोरंजन में ही अपनी सर्जना की इतिश्री समझते थे।

इस सन्दर्भ में हमें यह नहीं भूल जाना चाहिए कि वह जमाना राजतन्त्र का था। अच्छे लेखकों को राजाओं का प्रश्रय एवं सम्मान प्रायः प्राप्त हो ही जाता था। फलस्वरूप राजप्रासादों की विलासिता को देखते-देखते लेखकों की बाहरी आँखों के समान भीतरी आँखें भी राजघरानों के उदीयमान राजकुमारों और राजकुमारियों के प्रणयचित्रण तक ही सीमित हो जाती थीं। साधारण जनसमाज की आवश्यकताओं, इच्छाओं और रुचियों की ओर ध्यान देने के लिए न तो उनके पास समय था और न उनका परिवेश ही ऐसा था कि वे उधर ध्यान देते। इसके अतिरिक्त एक सबसे बड़ी बात यह थी कि वह समाज उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी के समाज समान जटिल भी नहीं था। उस समय न तो अभाव का ताण्डव था और न विपमता की खाई। परिवार में, नारियों में और शूद्र कहे जाने वाले व्यक्तियों में असन्तोष किंवा उत्पीड़न नहीं था। जनसाधारण में सामाजिक और आर्थिक मान्यताओं के प्रति किसी भी प्रकार का प्रश्न-वाचक चिह्न भी नहीं था। ऐसे परिवेश में राजा-महाराजाओं के आश्रित रहने वाले सस्कृत के कथाकारों के सामने अपनी कृतियों में केवल राजकुमारों और राजकुमारियों के प्रणयपरिपाक के अतिरिक्त वर्णन के लिए विषय ही क्या रह गया था? और इसी का परिणाम यह हुआ होगा कि राजमहलों के चन्दा और तारे (राजकुमार और राजकुमारियाँ) ही उनकी कथाकृतियों के प्रमुख पात्र हो गए।

जिस प्रकार आज के उपन्यासकारों की कृतियों में समाज, परिवार, नारी और अर्थव्यवस्था को लेकर दी गई या दी जाने वाली अभिव्यक्ति इस युग और इस परिवेश की ही पुकार है, ठीक उसी प्रकार सस्कृत की वासवदत्ता, कादम्बरी, तिलकमञ्जरी,

मन्दारमञ्जरी आदि पुरातन कथाकृतियों में उपलब्ध होने वाली कलापक्षीय प्रबलता भी उस युग और उस परिवेश की ही देन माननी चाहिए। क्योंकि साहित्यकार की सर्जना पर उसके युग और परिवेश का प्रभाव अवश्य ही पड़ता है।

किसी भी कृति को उपन्यास की सजा प्राप्त करने के लिए यह जरूरी नहीं होता कि उसके पन्ने नारियों और गरीबों के आंसुओं से अवश्य ही गीले किए जाएँ, और न यही जरूरी होता है कि दाम्पत्य सूत्र में बँधने के लिए उद्यत युवा और युवती को समाज और धर्म के ठेकेदारों द्वारा इसलिए सताया हुआ दिखाया जाए कि वे दोनों विजातीय हैं। इसी प्रकार रोटी और रोजी के लिए सङ्घर्ष दिखाना ही उपन्यास का काम नहीं है।

यहाँ मेरा मतलब यह हरगिज नहीं है कि उपन्यास के विषय गरीबों की आँहें और नारियों के आंसू नहीं होते। ये होते हैं और खूब होते हैं, पर सिर्फ यही होते हैं यह मैं नहीं मानता। क्योंकि इनके अतिरिक्त भी उपन्यासों के बहुतेरे प्रतिपाद्य विषय होते हैं, जिनमें उच्चकोटि की साहित्यिक और रोमांटिक कथा का वर्णन भी सम्मिलित है। यही कारण है कि उपन्यासों के प्रकार भी कई माने गए हैं।

हम देखते हैं कि पुराने जमाने के मनुष्यों में और आज के मनुष्यों में जमीन-धासमान का अन्तर है। भाषा, भावना, वेश-भूषा, खान-पान और रहन-सहन में आज का मनुष्य पुराने जमाने के मनुष्यों से बिल्कुल भिन्न है। पर इतना सब कुछ होने के बावजूद भी जहाँ तक मनुष्य होने का दावा है, वह दोनों में समान है क्योंकि मनुष्य की जो आधारभूत पहचान है वह है उसका शारीरिक ढाँचा, और वह उन (पुराने और नए मनुष्यों को भी मनुष्य ही कह कर पुकारते हैं। ऐसा हम कभी नहीं सोचते हैं कि सामाजिक और आर्थिक जटिलताओं से घिरा हुआ आज का मनुष्य ही मनुष्य है, और जो सरल और सन्तोषपूर्ण जीवन विताता रहा है वह मनुष्य नहीं बल्कि कुछ और रहा होगा।

भाषा, भाव और रहन-सहन के ढंग में अन्तर होने के बावजूद भी पुराने समय के लोगों को भी मनुष्य कहने का यह सिद्धान्त उपन्यास के क्षेत्र में, पता नहीं, क्यों लागू नहीं किया जाता? यदि गहराई से देखा जाए तो पता चलेगा कि उपन्यास का आधार-भूत तत्त्व है गद्यात्मक कथानक। रहा इसका प्रतिपाद्य विषय और प्रस्तुतीकरण, सो उपन्यासकार के पर्यावरण पर निर्भर रहता है। इस दृष्टि से यदि हम देखते हैं तो पता चलता है कि आज के उपन्यासों की भाँति ही संस्कृत की वासवदत्ता, कादम्बरी, तिलक-मञ्जरी आदि पुरातन कथाकृतियों में भी एक सुनियोजित और दूरगामी गद्यात्मक कथानक का ढाँचा है। भले ही उन कथानकों का प्रतिपाद्य विषय और उनके प्रस्तुतीकरण का ढंग उनका अपना अलग हो। फलस्वरूप आज के साहित्य समीक्षकों को चाहिए कि वे वासवदत्ता, कादम्बरी, तिलकमञ्जरी, मन्दारमञ्जरी आदि संस्कृत की पुरातन कथा-कृतियों को भी औपन्यासिक विधा में गिनें और उन्हें उपन्यास की सजा देने का न्याय-सगत साहस करें। क्योंकि साहित्य की जिस विधा को वे आजकल उपन्यास का नाम दे रहे हैं, पुराने जमाने में उसे ही गद्यकाव्य की सजा मिली थी। फलस्वरूप आज के उपन्यास और तब के गद्यकाव्य में कोई मौलिक भेद नहीं है। अब जहाँ तक मेरी समझ

का प्रश्न है, मैं तो यही कहूँगा कि कादम्बरी और तिलकमञ्जरी जैसी कथाकृतियों को उपन्यास कहना उतना ही औचित्यपूर्ण है जितना कि पुराने जमाने के लोगों को भी मनुष्य कहना ।

सम्भव है कि नवीनता के नशे में मस्त रहने वाले और भारत के अतीत की अच्छाईयो पर परदा डालने में ही अपनी विद्वत्ता की निष्पक्षता का ढोल पीट कर अन्ताराष्ट्रीय यश को पाने की घात में लगे रहने वाले कतिपय भारतीय मनीषी मेरे इस सिद्धान्त से नाक-भौं सिकोड़े, और इसे सङ्कीर्णता या पूर्वाग्रह का नाम देने की बात सोच उठें । लेकिन मेरा यह दृढ विश्वास है कि यदि वे उपन्यास की शाश्वत आत्मा को ध्यान में रखकर कादम्बरी, तिलकमञ्जरी आदि सस्कृत की पुरातन कथाकृतियों को परखने का सही-सही प्रयत्न करेंगे तो उन्हें उन कृतियों में भी उपन्यास की आत्मा का दर्शन अवश्य ही होगा । हाँ, पश्चिम की भक्ति में कमी आती देखकर वे उस आत्मा को देखा-अनदेखा कर दें, यह बात और है ।

हर्ष का विषय है कि आज भी साहित्यिक समीक्षा के क्षेत्र में सही बात कहने का रिस्क उठाने वाले कुछ लोग हैं । हम अपने इस प्रकरण में डॉ० सत्येन्द्र के नाम और विचारों को उद्धृत करने का लोभ नहीं रोक पा रहे हैं । उन्होंने सस्कृत की कथाकृतियों का गहन अध्ययन करने के पश्चात् अपनी आत्मा में उठी हुई आवाज को दबाया नहीं, बल्कि डके की चोट लिख दिया—

“सस्कृत में साहित्यिक कहानियाँ हैं, जिनमें वस्तुतः उपन्यास की परम्परा छिपी है । दशकुमारचरित, कादम्बरी और प्राचीन उपन्यास हैं । उपन्यास का आधुनिक ढाँचा योरोप से अवश्य आया, परन्तु मूल रूप में भारत ने कादम्बरी, दशकुमारचरित जैसे उपन्यासों को पहले ही जन्म दिया है ।”^{१५}

इस उद्धरण से साफ जाहिर होता है कि डॉ० सत्येन्द्र सस्कृत की कादम्बरी आदि गद्यात्मक कथाकृतियों को उपन्यास मानते हैं, जो सोलहो आने सही है ।

डॉ० शान्तिभारद्वाज^{१६} और डॉ० मन्मथलालशर्मा^{१७} के भी विचार कुछ इसी प्रकार के हैं । दोनों हाथों से तलवार चलाने वाले वीरगाथाकालीन राजपूत योद्धा की भाँति सस्कृत और हिन्दी—दोनों ही—भाषाओं में साहित्यसर्जना करने वाले प्रसिद्ध साहित्यकार प० अम्बिकादत्तव्यास ने गद्यकाव्य के जो तमाम भेद किए हैं, उनमें उन्हें क्या पुरातन और क्या आधुनिक—सभी प्रकार की गद्यकृतियों का समावेश अभीष्ट था । उनकी दृष्टि में भी वासवदत्ता, कादम्बरी, शिवराजविजय आदि कथाकृतियाँ उपन्यास की सजा पाने की अधिकारिणी हैं । अपने विचारों को उन्होंने इस प्रकार प्रकट किया है ।

“.....जो गद्यों में ही शोभित हो उसे गद्यकाव्य कहते हैं । यहाँ श्रव्य-ग्रन्थ रूप गद्यकाव्य का विचार किया जाता है । इसी गद्यकाव्य को उपन्यास कहते हैं—जैसे कादम्बरी अथवा मेरा रचित शिवराजविजय इत्यादि ।”^{१८}

अब इसी पृष्ठभूमि में धनपालकृत तिलकमञ्जरीकथा की औपन्यासिकता का प्रश्न हमारे सामने आ जाता है । जहाँ तक उसकी औपन्यासिकता (अर्थात् उपन्यास

कहलाने) की बात है, मैं समझता हूँ कि उपर्युक्त विवेचना के पश्चात् अब इस तथ्य में कोई सन्देह नहीं रह जाता कि तिलकमञ्जरीकथा अपने शुद्ध रूप में संस्कृत भाषा में लिखा गया एक अतिपरिष्कृत, सुनियोजित एवं रोचक साहित्यिक उपन्यास है। इसकी सुसङ्गठित एवं कौतूहलवर्धक कथावस्तु, अनुपम व्यक्तित्व से परिपूर्ण पात्र, चुटीले और चुभते हुए कथोपकथन, प्रवाहपूर्ण भाषा और शैली, देश-काल की उपयुक्तता और कलात्मक उद्देश्य को देखकर भला ऐसा कौन होगा जो इसे सर्वाङ्गसुन्दर उपन्यास मानने से इन्कार करेगा? इसमें जहाँ एक ओर सहृदय समाज को आनन्दित और आकृष्ट करने की पूरी-पूरी क्षमता है, वहाँ दूसरी ओर धार्मिक और दार्शनिक व्यक्तियों को भी सन्तुष्ट करने का सामर्थ्य है। इस दृष्टि से हम चाहे तो कह सकते हैं कि धनपाल ने अपनी इस तिलकमञ्जरीकथा में साहित्य के जगमगाते हुए मन्दिर में धर्म और दर्शन के छोटे-छोटे दो घृत-दीप भी जलाने का प्रयत्न किया है।

आज के उपन्यासों से तिलकमञ्जरी की तुलना

अब रही बात उसकी आज के उपन्यासों से तुलना की, तो इस सम्बन्ध में मेरा विचार है कि तिलकमञ्जरीकथा साहित्यिक एवं रोमांटिक उपन्यास होने के कारण आज के इन ज्वलन्त समस्यामूलक उपन्यासों से काफी भिन्न पड़ जाती है।

आज के उपन्यास धर्म और आदर्श की सुनहरी शृङ्खलाओं में जकड़ी हुई सर्वोदय के खुले हुए भरे-भरे मैदान में मस्ती से घुमाने की बात कह रहे हैं। इनमें कला का प्रदर्शनकला के लिए नहीं, बल्कि जनजीवन को चित्रित करने के लिए ही किया जा रहा है। फलस्वरूप इनमें साहित्यिकता का अणु उपेक्षित हो गया है। लेकिन जब हम 'तिलकमञ्जरीकथा' के वर्णन-कला पर विचार करते हैं तो पाते हैं कि उसमें साहित्यकार ने अपनी कला की अभिव्यक्ति प्रधानरूप से काव्य-कला की ही श्रीवृद्धि के लिए की है। इसका प्रमुख कारण, जैसा कि मैं इसी प्रकरण में पहले लिख चुका हूँ, यही रहा होगा कि तत्कालीन समाज अपनी सामाजिक और आर्थिक मान्यताओं से सन्तुष्ट रहता होगा। उसमें रूढ़ियों और प्रथाओं के लिए विद्रोह की भावना नहीं रही होगी। साहित्यकारों के कानों में कर्णक्रन्दन नहीं पहुँचता होगा। उनकी आँखों के सामने गरीबी और भुखमरी का नगा नाच नहीं होता होगा। इसीलिए वे निश्चिन्त होकर बड़े आराम से कला और सरस्वती की आराधना करते रहे होंगे। यही कारण है कि धनपाल की तिलकमञ्जरी-कथा में साहित्यिक-माधुरी का आस्वाद तो पदे-पदे प्राप्त होता है, पर उसमें आज के उपन्यासों की तरह किसी समस्या का उत्थान और समाधान होता हुआ नजर नहीं आता है। ऐसी स्थिति में उसकी आज के इन समस्यामूलक उपन्यासों से तुलना करना कुछ उचित नहीं प्रतीत होता।

हालाँकि तिलकमञ्जरीकथा में भी सपने में समरकेतु के प्रथम दर्शन पर, तथा वज्रायुध के साथ विवाह करने के लिए तैयार हो जाने की पिता की आज्ञा सुनने पर मलयसुन्दरी के विचारों और क्रियाकलापों के माध्यम से धनपाल ने वैवाहिक निर्णय में युवा-युवतियों की मनोभावना को आदर देने का अच्छा-खासा प्रयास किया है, और इसी

प्रकार वणिक्पुत्र तारक और शूद्र कन्या प्रियदर्शना के प्रेमविवाह की चर्चा करके उन्होंने अन्तर्जातीय विवाह की भी सम्भावना को पाठकों के समक्ष लाने का प्रयत्न किया है; लेकिन उनके ये दोनों ही प्रयत्न उनके उपन्यास की प्रमुख समस्या बनने का दावा नहीं कर सकते हैं। हाँ, समाज के एक पहलू के हृदयै आभाग मात्र अवग्रह ही कहे जा सकते हैं।

घनपाल और आज के उपन्यास

मन्दिर के पूर्णकाम पुजारी और समाजवाद का मपना देखने वाले लोगों में जो अन्तर होता है, घनपाल और आज के इन उपन्यासकारों में भी वही अन्तर है। घनपाल अपने आप में पूर्णतया सुखी और सन्तुष्ट थे। उन्हें राजा भोज का अनुपम आश्रय प्राप्त था। उनका पर्यावरण अभावों और कुण्ठाओं से सर्वथा मुक्त था। अतः उनकी दृष्टि जीवन के उदात्त एवं आह्लादपूर्ण पक्ष पर ही गई। जबकि आज के उपन्यासकारों के सामने ही नहीं, बल्कि चारों ओर सामाजिक एवं आर्थिक विषमताओं की महामारी मूढ़ खोले हुए खडी है। आज समाज की अधिकांश मान्यताओं के सामने प्रणवान्तर चिह्न लग चुका है। ऐसी हालत में आज के उपन्यासकारों की लेखनी, हम देखते हैं कि, वर्ग विशेष की पीडाओं और आँसुओं को पोंछने में ही लग गई है, और यह स्वाभाविक एवं आवश्यक भी है।

घनपाल ने अपने इस उपन्यास में भूलोक निवामी राजकुमार हरिवाहन की प्रणयलता को विद्याधरो के सुरम्य एवं उर्वर देश में अकुरित, पल्लवित एवं पुष्पित करके यह सिद्ध करना चाहा है कि अपनी यह घरती भी अन्य उत्कृष्ट लोको की तरह स्पृहणीय है। उपन्यासकार की दृष्टि से घनपाल साहित्यिक उपन्यासकारों की ही कोटि में गिने जाने योग्य हैं। क्योंकि उन्होंने अपनी कृति में कथावस्तु को सरस एवं साहित्यिक स्वरूप प्रदान करने का ही विशेष प्रयत्न किया है।

लगता है घनपाल के समय में धार्मिक मान्यताएँ काफी दृढ़ थीं। लोग उनमें विश्वास भी खूब करते थे। इसीलिए घनपाल ने लक्ष्मी और जिनेंद्र भगवान् की आराधना को मनोरथों की पूर्ति का साधन सावित किया है। लेकिन आज चूँकि धर्म पाषण्ड का रूप ले चुका है, और भोली-भाली जनता को ठगने का साधन बन चुका है, इसीलिए आज के उपन्यासकारों को इसका विरोध करना पड रहा है जो किसी हद तक ठीक भी है।

घनपाल ने अपने कथानक में गति लाने के लिए जिन पात्रों की परिकल्पना की है उनमें अधिकांश या तो राजमहलों में रहने वाले हैं, या फिर राजमहलों से सम्बन्ध रखते हैं। वह स्वयं भी भोज जैसे राजा के अनन्य कृपापान रहे हैं। चूँकि राजाओं, राजकुमारों और राजकुमारियों के ललित मनोभावों की उन्हें काफी गहरी जानकारी रही है, इसीलिए उन्होंने अपनी साहित्यिककला के सुनहले धागे में प्रणय के मोती पिरोकर सहृदय एवं रसिक पाठकों के कण्ठ की शोभा बढ़ाने के लिए तिलकमञ्जरीकथा के रूप में एक ऐसी मनोहर माला तैयार की है जिसके विषय में आज के ये उद्विग्न साहित्यकार एवं

उपन्यासकार सोच भी नहीं सकते। उपन्यासकार सम्राट् प्रेमचन्द से लेकर आज गुलशन नन्दा तक ऐसा एक भी उपन्यासकार नहीं दिखाई देता जो कथावस्तु की उदात्त परिकल्पना एवं उसकी साहित्यिक अभिव्यजना के क्षेत्र में धनपाल की बराबरी कर सके।

हाँ, यह बात और है कि धनपाल अपनी तिलकमञ्जरीकथा में सामाजिक एवं आर्थिक समस्याओं की कटुता एवं विपमता को आज के उपन्यासकारों की भाँति मार्मिक अभिव्यक्ति देने में असमर्थ रहे हैं। पर इसमें धनपाल का दोष भी क्या है? वह समाज ही ऐसा सन्तोषी था कि उसमें इनके प्रति आक्रोश की तो बात रही दूर, किसी प्रकार का प्रश्नवाचक चिह्न तक न था। यही कारण था कि धनपाल की कला प्रमुख रूप से काव्य-कला की ही साधना में लगी रही।

तिलकमञ्जरीकथा और सिनेमा स्टेज

आज जब कोई उपन्यास प्रभाव एवं कौतूहल से परिपूर्ण अभिनय की दृष्टि से सिनेमा स्टेज की कसौटी पर खरा उतर जाता है तो समझा जाता है कि उसकी सफलता एवं लोकप्रियता में चार चाँद लग गए। वैसे तो प्रत्येक फिल्म एक मायने में उपन्यास ही है। लेकिन मैं यहाँ उन्हीं उपन्यासों की बात कह रहा हूँ जो समाज के सामने पहले तो उपन्यास के रूप में आए, पर बाद में जिन्हे फिल्म का भी रूप दिया गया। आचार्य चतुरसेन, भगवतीचरण वर्मा, दत्त भारती, गुलशन नन्दा आदि आधुनिक उपन्यासकारों के कई उपन्यास इसी कोटि में आते हैं।

धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा को जब हम सिनेमा स्टेज की दृष्टि से देखते हैं, तो कुछ कठिनाई सी नजर आती है जिसका एकमात्र कारण यह है कि इसमें विजयवेग, समरकेतु, यक्षपालित, गन्धर्वक, मलयसुन्दरी आदि कई व्यक्तियों ने कुछ न कुछ बीती हुई घटनाओं को सुनाकर कथासूत्र को आगे बढ़ाया है। एक दो की तो कोई बात नहीं, चलता ही है, पर इतने लोगों की कही हुई दास्तानों को फ्लेशबैक में दिखाने से दर्शकों को बारम्बार छूटते हुए वर्तमान कथासूत्र को पकड़ने में अवश्य ही कुछ असुविधा का अनुभव होने लगेगा, जिससे दर्शकों की आनन्दधारा में भी व्यवधान पड़ सकता है। क्योंकि यह निश्चित है कि उन तमाम फ्लेशबैक दृश्यों की सङ्गति बैठाने में दर्शकों के हृदय पक्ष पर होने वाले बुद्धिपक्ष के आक्रमण को रोकना फिर फिल्म निर्देशक के वश की बात न रहेगी। लेकिन यह कठिनाई कोई ऐसी कठिनाई नहीं है जिसका कि समाधान न किया जा सके। क्योंकि दर्शकों को उपर्युक्त असुविधा किंवा रसापकर्षकता से दूर रखने के लिए इस (तिलकमञ्जरीकथा) की छोटी-छोटी फ्लेशबैक कथाओं को तो सम्बन्धित पात्रों द्वारा सूचित करके ही समाप्त किया जा सकता है; कुछ को पृष्ठभूमि के रूप में दिखाया जा सकता है, और अवशिष्ट को शुद्ध फ्लेशबैक के रूप में भी फिल्माया जा सकता है। इस प्रकार इन फ्लेशबैक कथाओं के प्रस्तुतीकरण की समस्या का समाधान होते ही तिलकमञ्जरीकथा का फिल्मीकरण अतीव सरल एवं रोचक प्रतीत होने लगता है।

कुछ लोग इस प्रकार की भी आपत्ति उठाने की भूल कर सकते हैं कि विद्याधर

मुनि का आकाशमार्ग से चलना, हाथी का आसमान में उड़ना और फिर वही से अदृष्ट-पारसरोवर में गिरना, गन्धर्वक का विमान द्वारा आकाश में चलना, तिलकमञ्जरी का भी विमान द्वारा गगन-यात्रा करना, तोते द्वारा पत्र को ले जाना और ले आना आदि कुछ ऐसी घटनाएँ हैं जो अभिनेयता में बाधा डाल सकती हैं। लेकिन इस सम्बन्ध में मेरा निवेदन यह है कि नाटकीय रंगमंच पर ये घटनाएँ अभिनेयता में भले ही बाधा पहुँचाएँ, किन्तु जहाँ तक सिनेमास्टेज पर इनके फिल्माङ्कन की बात है, मेरा विश्वास है कि उसमें कोई भी बाधा नहीं पड़ सकती है। क्योंकि आज विजली और कैमरा का जमाना है। चलती-फिरती और बोलती हुई छायाओं का युग है। आज का फिल्मकार उपन्यासकार की प्रत्येक रसमयी घटना का फिल्माङ्कन करने की क्षमता रखता है। सम्पूर्ण रामायण, महाभारत, हरिदर्शन, हाथी मेरे साथी, गाय और गोरी नामक फिल्में उनकी इस क्षमता का ज्वलन्त प्रमाण हैं। जिन्होंने इन फिल्मों को देखा है, मैं समझता हूँ कि, उन्हें तिलकमञ्जरीकथा के फिल्मीकरण के विषय में इस प्रकार की आशङ्काएँ परेशान नहीं करेंगी।

अब बात सकती है आकाश में उड़ने की स्वाभाविकता और अस्वाभाविकता को लेकर। यह मैं भी मानता हूँ कि बिना किसी मन्त्र की सहायता के साधारण मनुष्य का आकाश में उड़कर चलना असम्भव है। पर तिलकमञ्जरीकथा में जो भी पात्र आकाश में चलते हुए दिखाए गए हैं, वे या तो विद्याधर हैं (जो अपनी कल्याणप्रद मन्त्र विद्याओं के बल से देवकोटि में ही गिने जाते हैं), या फिर सिद्ध योगी हैं। इन लोगों के लिए आकाश में विहार करना बिल्कुल बाएँ हाथ के खेल की तरह ही होता है। अतः अस्वाभाविकता की आशङ्का जरा भी नहीं करनी चाहिए।

इस सन्दर्भ में लगे हाथ मैं यह भी कह देना चाहता हूँ कि फिल्म में भावुकता लाने के लिए कुछ महत्त्वपूर्ण प्रसंगों में गीतों का समावेश अवश्य ही करना होगा। हरिवाहन के जन्मोत्सव, जिनेन्द्र अभिषेकोत्सव, काची के वसन्तोत्सव, मलयसुन्दरी की विरह दशा, हरिवाहन की निराशा और तिलकमञ्जरी के पश्चात्ताप आदि विषयों को लेकर सम्बन्धित पात्र द्वारा काफी सरस गीतों को गवाया जा सकता है।

इस प्रकार निष्पक्ष मीमांसा करने के पश्चात् मैं इस तथ्य पर पहुँचा हूँ कि सिनेमा स्टेज के लिए तिलकमञ्जरीकथा का फिल्माङ्कन बड़े शानदार ढंग से किया जा सकता है। मेरा विश्वास है कि हरिवाहन को विद्याधरों के देश में घूमता हुआ देखकर दर्शकों को अवश्य ही अनिर्वचनीय आनन्द की अनुभूति होगी, और वे हरिवाहन और तिलकमञ्जरी, तथा समरकेतु और मलयसुन्दरी जैसे आदर्श दम्पतियों को कभी न भूल सकेंगे।

वास्तव में धनपाल ने अपने इस उपन्यास के लिए जो कथावस्तु चुनी है वह शुद्ध रूप में भारतीय सस्कृति और सभ्यता की प्रतीक है। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि उन्हें दाम्पत्य प्रेम की पवित्रता एवं दृढता की सशक्त एवं स्वाभाविक अभिव्यक्ति देने में अद्वितीय सफलता मिली है। 'सती च योषित् प्रकृतिश्च निर्मला पुमासमभ्येति भवान्त-रेष्वपि' कहकर महाकवि माघ तो चले गए, किन्तु उनकी इस सूक्ति सुधा में आस्वाद

भरने का काम धनपाल ने 'तिलकमञ्जरी' को लिखकर पूरा किया। मैं तो कहता हूँ कि भारतीय सस्कृति के इस पवित्र दाम्पत्य पक्ष के पोषण के लिए तिलकमञ्जरीकथा का फिल्मीकरण पर्याप्त उपयोगी ही नहीं, बल्कि नितान्त आवश्यक भी है।

न्दर्भ

१. "The novel is a picture of real life & manner and of times in which it is written. The novel gives familiar relation of such things, as pass everyday before our eyes, such as may happen to our friends or to ourselves, & the perfection of it is to present every scene in so easy and natural manner and to make them appear so probable as to deceive us into persuasion (atlast while we are reading) that all is real until we are affected by joy, or distresses of persons in the story as if they were our own."

—The Progress of Romance.

२. "The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life."

—The art of fiction in Literary Criticism in America, p. 141

३. "It is a narrative in prose, treating chiefly imaginary characters and events.....It is a large mirror of life, and has a far greater range than any other form of Literature....We may regard fiction as a narrative pure and simple, or as a picture of manners, or as an exhibition of character, or as the vehicle of certain philosophy of life."

—The English Novel by J. B. Priestley, p. 1-2

४. कुछ विचार, पृ० ४२

५. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६४४, द्वितीय संस्करण।

६. साहित्यसहचर, पृ० ७६, द्वितीय संस्करण।

७. काव्यशास्त्र, पृ० ८५

८. साहित्यालोचन, पृ० १८०

९. "See his Aspects of the Novel.

१०. ".....We will begin with a brief statement of the principal elements which enter into the composition of a novel.....In the first place, the novel deals with events and actions, with things which are suffered and done, and these constitute what we

commonly call the plot Secondly, such things happen to people and are suffered or done by people; and the men and women who thus carry on the action form its Dramatic Persons or characters. The conversation of these characters introduces a third element—that of dialogue, often so closely connected with characterisation as to be an entegral part of it Fourthly, the action must take place, and the characters must do and suffer, somewhere and at sometimes; and thus we have a scene and a time of action. The element of style may be put next on our list, and with this it might seem that for practical purposes our analysis is complete. But there still remains a sixth component to which too much importance can hardly be attached. Directly or indirectly, and whether the writer himself is conscious of it or not, every novel must necessarily present a certain view of life, and of some of the problems of life,...Plot, characters, dialogue, time and place of action, style and a stated or implied philosophy of life, then, are the chief elements entering into the composition of any work of prose fiction, small or great, good or bad.”

—An Introduction to the study of Literature
By W. H. Hudson, pp. 130-131

११. समीक्षाशास्त्र, पृ० ६७६

१२. “.....Manifestly, the drama and prose fiction are compound of the same raw materials,We shall have much to say about characteristics which are common to both of them, and to some extent it will thus serve as an introduction also to the study of drama.....”

—An Introduction to the study of Literature
By W. H. Hudson, pp. 128-129

१३. “...It is, as Marino Crawford once happily phrased it, a ‘Pocket Theatre’, containing within itself not only plot and actors, but also costume, scenery, and all the other accessories of a dramatic representation ”

—Ibid. p. 129

१४. (क) डॉ० (श्रीमती) ओम्शुक्ल, हिन्दी उपन्यास की शिल्पविधि का विकास,
पृ० ३८-४१

(ख) डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, साहित्यसहचर, पृ० १०१

4. $\vec{a} = 2\hat{i} + 3\hat{j} + \hat{k}$, $\vec{b} = \hat{i} + 2\hat{j} + 3\hat{k}$, $\vec{c} = \hat{i} + \hat{j} + \hat{k}$

1. $\vec{a} = 2\hat{i} + 3\hat{j} + \hat{k}$, $\vec{b} = \hat{i} + 2\hat{j} + 3\hat{k}$, $\vec{c} = \hat{i} + \hat{j} + \hat{k}$

$$\vec{a} \cdot \vec{b}$$

$$= 2 \cdot 1 + 3 \cdot 2 + 1 \cdot 3$$

$$= 2 + 6 + 3$$

$$= 11$$

$$\vec{a} \cdot \vec{c}$$

उपसंहार

धनपाल की सस्कृत-साहित्य को देन

पिछले अध्यायो मे धनपालकृत 'तिलकमञ्जरीकथा' की औपन्यासिक दृष्टिकोण से समीक्षा कर चुकने के पश्चात् अब हम यहाँ यह उचित समझते है कि अपने शोधग्रन्थ को उपसंहार की दिशा मे ले जाया जाए। इस सम्बन्ध मे हम सर्वप्रथम धनपाल की सस्कृत साहित्य विषयक देन पर विचार करेंगे।

महाकवि धनपाल की तिलकमञ्जरीकथा सस्कृत साहित्य की गद्यविधा के लिए एक अनूठी देन है। इसके माध्यम से उन्होने जहाँ एक ओर जैनागम की पवित्रता एव ग्राह्यता को ध्वनित किया है, वहाँ दूसरी ओर सस्कृत गद्यकाव्य (उपन्यास) की भाषा और शैली को भी परिष्कृत करना चाहा है। अपनी तिलकमञ्जरीकथा को जहाँ उन्होने एक ओर सुबन्धु के कठिन श्लेषो के गठियावात से दूर रखा है, वहाँ दूसरी ओर वाणभट्ट के एकरूपात्मक और वर्णनप्राधान्यात्मक गद्य की निर्विण्णता से भी बाल-बाल बचाया है, क्योंकि वह कथाप्रधानकाव्य, जिसे आज की भाषा मे उपन्यास कहा जाता है, की सुकुमार आत्मा से भली भाँति परिचित थे।^१

उन्होने जिस कथानक (प्लाट) की परिकल्पना की है वह भारतीय पुनर्जन्मवाद एव प्रेम की अमरता तथा एकनिष्ठता की भावना का सुदृढ प्रतीक है। उसे उन्होने साहित्यिक अभिव्यक्ति देकर सस्कृत जगत् की आकर्षणशीलता मे वृद्धि की है।

साथ ही साथ वह घुणाक्षरन्याय से धार्मिक वास्तुशिल्प एव मूर्त्तिशिल्प की भी एक ऐसी रूपरेखा खींच गए है जो उन्हे उस क्षेत्र मे भी स्मरणीय बनाए रहेगी। उन्होने अपनी तिलकमञ्जरीकथा मे जिन जैनसिद्धायतनो और जिनेन्द्रप्रतिमाओ का प्रतिबिम्बात्मक वर्णन किया है, वह भारतीय वास्तुशिल्प एव मूर्त्तिशिल्प की दृष्टि से समूचे सस्कृत साहित्य मे अपने ढँग का निराला ही है।^२ आज यदि कोई वास्तुशिल्पी या मूर्त्तिशिल्पी धनपाल की उन परिकल्पनाओ के अनुसार अपनी वास्तुकला या मूर्त्तिकला को स्वरूप प्रदान कर सके, तो मेरा विश्वास है कि वह निश्चित ही अमर हो जाएगा। क्योंकि धनपाल के उन शब्द-मन्दिरों और शब्द-प्रतिमाओ मे एक अनोखी स्वाभाविकता एव हृदयावर्जकता है जो किसी के भी दिल को वशीभूत कर सकती है।

चित्रकला के क्षेत्र मे भी धनपाल पीछे नहीं है। लक्ष्मी, तिलकमञ्जरी और

मलयसुन्दरी के उन्होंने जो शब्दचित्र खींचे हैं वे रूपात्मक एव भावात्मक—दोनों ही—दृष्टियों से काफी प्रभविष्णु हैं।^३

संस्कृत साहित्यकारों को सन्देश

संस्कृत जगत् के विख्यात गद्यकाव्यकार सुबन्धु और बाणभट्ट की भाषा-शैली को धनपाल ने काफी वारीकी से देखा और परखा था; और तब उन्हें लगा था कि ये शैलियाँ औपन्यासिक विधा के अनुकूल नहीं हैं। इसलिए उन्होंने उनकी कमियों पर बड़ी दृढ़ता के साथ प्रकाश डालते हुए अपने परवर्ती साहित्यकारों को यह सन्देश दिया कि भारी भरकम श्लेषों की भरमार से और लम्बे-लम्बे समासों के बहुल प्रयोग से पाठकों के लिए गद्यकाव्य उतना ही भयङ्कर हो जाता है जितना कि राहगीर के लिए वियावान जगल में मिला हुआ खूँखवार शेर।^४ इसलिए संस्कृत के साहित्यकार को चाहिए कि वह अपने कथाकाव्य (उपन्यास) को कठिनश्लेषालङ्कार की चपेट से जरूर बचाए।

जाहिर है कि उनका यह इशारा 'प्रत्यक्षश्लेषमयप्रबन्धविन्यासवैदग्ध्यनिधि' सुबन्धु की ओर है। धनपाल ने सुबन्धु की भाषा-शैली से बचे रहने की बात कहकर जहाँ एक ओर साहित्यकारों को मार्गभ्रष्ट होने से बचाया है, वहाँ दूसरी ओर पाठकों का भी महान् उपकार किया है। उनका यह भी कहना है कि जिस कथाकाव्य (उपन्यास) में एकमात्र गद्य की ही भरमार रहती है वह भी निर्वेदजनक होता है। इतना ही नहीं, बल्कि उनकी दृष्टि में तो पद्यों की भरमार होने के कारण चम्पूकाव्यों में भी कथा का वास्तविक आनन्द नहीं रह जाता है।^५ इसलिए संस्कृत के साहित्यकार को चाहिए कि वह अपने कथाकाव्य (उपन्यास) में न तो पद्यों को अछूत की भाँति समझकर उन्हें बिल्कुल उपेक्षित ही करे; और न उन्हें अपने गद्य पर हावी ही होने दे। कहने का तात्पर्य यह है कि गद्य काव्य में पद्यों का न तो बिल्कुल अभाव होना चाहिए और न अधिक भरमार ही। क्योंकि कथातत्त्व का असली मजा तो पाठकों को तभी मिल पाएगा जब गद्य में पद्यों का प्रयोग दाल में नमक के अनुपात से किया जाएगा, अन्यथा नहीं।

संस्कृत के स्वाध्यायशील पाठकों को छिपा न रहेगा कि धनपाल ने अपनी यह धारणा बाण की एकरसता और चम्पूकाव्यों की नीरसता को देखकर ही बनाई होगी।

कहना न होगा कि उनकी तिलकमञ्जरीकथा में पद्यों का वही स्थान है जो नदी में उसके सुतार एव सुरम्य घाटों का होता है। पाठक के मन को, जो कथा के प्रवाह में बहता रहता है, उन पद्यों पर पहुँचकर ठीक वैसी ही राहत मिल जाती है जैसी कि नदी की धारा में तैरकर यात्रा करने वाले को घाट पर पहुँचने से मिला करती है।

धनपाल की दृष्टि में काव्य में रसचर्वणा का मूल्य सर्वोपरि है। रसहीन रचना का प्रतिपाद्य विषय पाठकों को सिवाय वैरस्य के कुछ भी नहीं दे पाता है।^६ उनका कहना है कि सच्चा कवि वही है जिसकी उक्तियों को पढ़कर पाठक झूम उठे, और दुश्मन भी जिसकी निन्दा न कर सके।^७ उन्होंने साहित्यकारों को अपनी साहित्यसाधना में पूर्णता तथा व्यवहार में नम्रता लाने का भी उपदेश दिया है।^८ मलयसुन्दरी की रूपच्छा के वर्णन के माध्यम से साहित्यकारों को उन्होंने यह भी सूचित करना चाहा है कि

विद्याओ मे व्याकरण विद्या, वृत्तियो मे कँशिकी वृत्ति, छंदो मे उपजाति छन्द, अलङ्कारो मे जात्यलङ्कार, रीतियो मे वंदर्भो रीति और गुणो मे प्रसादगुण का ही श्रेष्ठ समझना चाहिए।^६

धनपाल का संस्कृत साहित्यकारों के लिए एक यह भी मन्देश है कि वे काव्य की सर्वाङ्गीण अभिव्यक्ति करने में कुशलता प्राप्त करें। उनका आग्रह है कि शब्द, अर्थ, रस, गुण और अलङ्कार की सामञ्जस्यपूर्ण अभिव्यजना ही साहित्यकार के यज्ञ में अजातशत्रुता उत्पन्न करती है। अतः इस ओर साहित्यकार को अवश्य ही जागरूक रहना चाहिए।^{१०}

संस्कृत गद्यकाव्यकारों में धनपाल का स्थान

अब तक प्रस्तुत की गई 'तिलकमञ्जरीकथा' की समीक्षा से यह तथ्य, ग्रहणोपरान्त चन्द्रमा के समान, स्पष्टरूपेण प्रकट हो जाता है कि महाकवि धनपाल भी संस्कृत साहित्य की गद्यात्मक विधा के निस्सन्देह ही एक उत्कृष्ट साहित्यकार हैं।

यह उन अनमोल हीरो में से एक हैं जिन पर अज्ञानता की घूलि की परतें जमी हुई हैं। संस्कृत साहित्य के प्रायः सभी इतिहासकार इन्हे आज तक देखा-अनदेखा और सुना-अनसुना करते चले आ रहे हैं। इन पर और इनकी कृति तिलकमञ्जरीकथा पर आज तक किसी ने भी सही और पर्याप्त प्रकाश डालने की कोशिश नहीं की है। यही कारण है कि धनपाल की वास्तविक साहित्यसुधा के आस्वाद से पाठक वर्ग अभी तक सच्चे मायने में वंचित ही रहा है। पर आज मैं उनकी तिलकमञ्जरीकथा की समीक्षा को विज्ञ पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करता हुआ यह तथ्य बड़ी दृढ़ता के साथ सामने ला रहा हूँ कि संस्कृत साहित्य में आज तक जो स्थान बाणभट्ट को अकेले ही मिलता रहा है उसके सच्चे भागीदार धनपाल भी हैं, और सच्चाई तो यहाँ तक है कि साहित्यिक औपन्यासिक विधा का जीता-जागता और प्यारा रूप जितना तिलकमञ्जरीकथा में उभरा है उतना कादम्बरीकथा में भी नहीं उभर पाया है। इसका एकमात्र कारण बाणभट्ट की अतिशयवर्णनप्रियता' एवं 'कथानकोपेक्षा' ही है। इस तथ्य को देखते हुए तो धनपाल बाणभट्ट से भी कहीं आगे निकले हुए दिखाई देते हैं। खैर, कुछ भी हो, पर इतना तो मानना ही होगा कि धनपाल की प्रतिभा औपन्यासिक काव्य-कला की दृष्टि से बाणभट्ट की प्रतिभा से किसी भी मायने में उन्नीस नहीं है।

धनपाल ने भावात्मक सवेदना कसौटी पर कसते हुई सुवन्धु के काव्य को तो जरा भी मान्यता नहीं देनी चाही है, उलटे उससे तो दूर ही रहने की बात कह दी है। दण्डी का वह कही नाम तक नहीं लेते हैं, पता नहीं क्यों? फलस्वरूप केवल बाणभट्ट ही शेष बचते हैं, जिन्हे उनकी प्रतिभा के प्रतिपक्ष में तराजू पर तौला जा सकता है। क्योंकि मेरी समझ से, बाणभट्ट के अतिरिक्त और जितने भी प्राचीन गद्यकाव्यकार बचते हैं उन सबमें तो धनपाल का ही नाम निश्चित रूप से अग्रगण्य माना जाना चाहिए।

संस्कृत गद्य साहित्य में तिलकमञ्जरी का स्थान

महान् खेद का विषय है कि संस्कृत साहित्य के अधिकांश इतिहास लेखकों के

प्रमाद से महाकवि धनपाल और उनकी तिलकमञ्जरीकथा को आज तक उचित स्थान और सम्मान नहीं मिल सका है। उन लोगो ने पाठको को धनपाल की तिलकमञ्जरी-कथा के विषय में जो कुछ थोड़ा-बहुत बताया है, वह इस विषय में उनके अज्ञान और विपरीत ज्ञान का ही पर्याप्त परिचायक है, और वास्तविकता से कोसो दूर है। उन सब पर तो वाण की कादम्बरी का कुछ ऐसा नशा छाया रहा कि वे तिलकमञ्जरी के सौरभ को पहिचान ही नहीं सके, उन्हें उसके असली रूप का ही पता न लग सका। फलस्वरूप वे उसका मूल्याङ्कन करने में सदैव असफल रहे; यहाँ तक कि वे, जैसा कि मैं पीछे लिख चुका हूँ, (देखिए इसी शोध-प्रबन्ध का अध्याय २, सोपान २) उसके नायक-नायिका की भी पहिचान करने में भूल करते रहे, और यही कारण रहा कि वेचारा भोला-भाला और उन इतिहास लेखको पर अन्धविश्वास करने वाला पाठक, और यहाँ तक कि शोधकार^{११} भी, आज तक धनपाल और उनकी तिलकमञ्जरीकथा के विषय में गुमराह होता रहा। पर अब मुझे विश्वास है कि मेरे इस शोध प्रबन्ध से संस्कृत-साहित्य के पाठको का वह भ्रम दूर होगा, और वे धनपाल तथा उनकी तिलकमञ्जरी को समझने में अब भूल नहीं करेगे।

तिलकमञ्जरीकथा संस्कृत गद्य साहित्य की कादम्बरीकथा के समान ही एक अमूल्य निधि है। बल्कि अधुनातन औपन्यासिक शिल्प की दृष्टि से तो यह उससे बढ़कर भी है। धनपाल ने इसमें भावपक्ष एवं कलापक्ष का जो समन्वय कर दिखाया है वह अन्य किसी भी कथाकृति में उपलब्ध नहीं होता है। एक नहीं, बल्कि दो-दो कथानको का अमन्दप्रवाह, भाषा की प्रामादिकता, भावों की सरसता और भव्यता, परिकल्पनाओं का आकर्षक इन्द्रजाल, शैली की रगीन चमक, अलङ्कारों की मोहनी खनक, तथा बीच-बीच में आए हुए उत्कृष्ट छन्दों की रागिनी—इन सब आनुपातिक एवं परस्परपस्कारक मंजुल सम्प्रयोग से धनपाल ने अपनी तिलकमञ्जरीकथा को एक सर्वाङ्गसुन्दर तथा प्राणवती रचना के रूप में प्रस्तुत किया है।

चूँकि धनपाल ने वाद में जैनधर्म स्वीकार कर लिया था, जिसके कारण सनातन-धर्मावलम्बियों ने उन्हें उपेक्षा की दृष्टि से देखना शुरू कर दिया था; इसलिए मैं समझता हूँ कि संस्कृत भाषा, जो वास्तव में सार्वभौम है, को एकमात्र अपनी ही दौलत समझने वाले उन्ही तत्कालीन बहुसंख्यक सनातनधर्मियों ने धनपाल के जैनत्व से चिढ़कर उनकी तिलकमञ्जरीकथा को भी आदर नहीं मिलने दिया होगा। पर आज हम सबको चाहिए कि धर्म और सम्प्रदाय के सङ्कीर्ण दायरे से निकल कर सत्साहित्य का शुद्ध हृदय से समादर करें; उसका सही-सही मूल्याङ्कन करें, और साहित्यकार की धर्मगत तथा सम्प्रदायगत विपरीतता को देखकर ही उसे उपेक्षित न किया करे, माँ शारदा से भी कुछ डरा करे।

मेरा विश्वास है कि संस्कृत जगत् का जो कोई भी समीक्षाकार पूर्वाग्रहों से मुक्त होकर तिलकमञ्जरीकथा को अपनी पारखी आँखों से पढ़ेगा और हृदय की धडकनों के साथ सुनेगा तो निश्चय ही वह इसे कादम्बरीकथा के, अधिक नहीं तो कम से कम आद्ये सिंहासन का हक तो अवश्य ही दे देगा।

सन्दर्भ

१. तिलकमञ्जरी, प्रस्तावना श्लोक १५-१७
२. वही, पृ० १५४-१५५, २१४-२१७, २२६ तथा २७५
३. वही, पृ० ५४-५५, २४६, २४८ तथा २५५
४. वही, प्रस्तावना श्लोक १५-१६
५. वही, श्लोक १७
६. वही, श्लोक १८
७. वही, श्लोक ११-१२
८. वही, श्लोक १३
९. वही, पृ० १५६
१०. वही, प्रस्तावना श्लोक ३७
११. डॉ० नीता शर्मा, बाणभट्ट : ए लिटरेरी स्टडी, पृ० २२५

शोध- ग्रन्थ रि प रिशि ट

प्रथम परिशिष्ट

(धन ल की अन्वय र नाएँ)

पाइअलच्छीनाममाला

यह प्राकृत भाषा का उपयोगी शब्दकोश है। इसका संस्कृत नाम 'प्राकृतलक्ष्मी-नाममाला' है। इसका मुद्रण, आनन्द पी० प्रेस, भावनगर से, विक्रम संवत् १९७३ (ईशवीय सन् १९१६) में हुआ है। इसके भी रचयिता महाकवि धनपाल ही सिद्ध होते हैं क्योंकि इस ग्रन्थ के अन्त में मिलता है कि—

वि त्तस्य गते एकोर्नाशिशुत्तरे सहस्रे ।
मालवनरेन्द्रघाट्या लुण्ठिते मन्नखेडे ॥
धारानगर्याः परिण्ठितेन मार्गे स्थिताया मन्नवद्ये ।
कार्ये कनिष्ठभगिन्याः सुन्दरीनामधेय : ॥
कवय अन्ध-जन-कृपा-कु इति पदानामन्तिमा वर्णाः ।
नाम्नि यस्य क्रमशः तेनैषा विरचिता देशी ॥

—पाइअलच्छीनाममाला, पृ०, ४५

अर्थात् जब विक्रम संवत् १०२६ में मालवनरेश ने मन्नखेड नामक गाँव को लूटा था, उन्हीं दिनों धारानगरी के प्रतिष्ठित धनपाल ने सन्मार्ग में लगी रहने वाली अपनी छोटी बहन सुन्दरी के, प्राकृत भाषा विषयक ज्ञान की वृद्धि के लिए इस ग्रन्थ को बनाया था। मेरी इस अवधारणा की पुष्टि प० बेहचरदास एव श्रीनाथूराम प्रेमी के इतिहास ग्रन्थों से भी हो जाती है।^१

इस कोश ग्रन्थ में उन्होंने ६६८ शब्दों के प्राकृत भाषा में पर्यायवाची शब्दों का सङ्कलन किया है। मङ्गलाचरण के बाद आरम्भ में एक-एक शब्द के पर्यायवाची शब्दों के लिए एक-एक गाथाच्छन्द की रचना की है। यह क्रम १७ शब्दों तक चला है। समूह-वाचक अठारहवें शब्द के लिए दो गाथाएँ मिलती हैं। इसके बाद १४६ शब्दों के पर्याय आधी-आधी गाथा में दिए गए हैं। तदनन्तर एक शब्द के पर्यायवाची शब्दों के लिए

गाथा का एक ही चरण निर्धारित किया गया है। यह क्रम ४३० शब्दों के पर्यायलेखन में अपनाया गया है। इसके बाद कोई खास क्रम नहीं है। क्योंकि गाथा के एक चरण में कही तो एक ही शब्द, कही दो शब्दों, कही तीन शब्दों, और कही-कही तो चार शब्दों तक के पर्यायवाची शब्दों का सङ्कलन उपलब्ध होता है। यह क्रम ४०१ शब्दों में, अर्थात् ग्रन्थ के अन्त तक, चला है।

इसमें शब्दों का प्रयोग सविभक्तिक है। अतः उनके लिङ्ग का भी बोध अनायास ही होता जाता है। इस ग्रन्थ के मङ्गलाचरण में धनपाल ने श्री ब्रह्माजी को नमस्कार किया है। इससे सिद्ध होता है कि यह उस समय तक जैनधर्म में दीक्षित नहीं हुए थे, अन्यथा यह जिनेन्द्र की ही वन्दना करते।^२

संस्कृतनाममाला

महाकवि धनपाल का यह ग्रन्थ आज उपलब्ध नहीं हो पा रहा है; पर कोश ग्रन्थों की सूची में ६४वें नम्बर पर उनके नाम से एक 'नाममाला' नाम के ग्रन्थ की सत्ता का पता चलता है।^६ चूँकि इसमें श्लोकों की संख्या १८०० बताई गई है, अतः निश्चय ही यह पाइअलच्छीनाममाला से भिन्न होगा^४, क्योंकि उसमें गाथाओं की संख्या कुल मिलाकर २७९ ही हो पाई है।

संभव है कि धनपाल ने इस नाम से किसी प्रामाणिक संस्कृतशब्दकोश की रचना की हो। क्योंकि श्रीहेमचन्द्राचार्य ने भी अपने अभिधानचिन्तामणि नामक संस्कृत-कोश की टीका के आरम्भ में ही 'व्युत्पत्तिर्धनपालत' लिखकर संस्कृत भाषा के शब्दों की व्युत्पत्ति के विषय में धनपाल के संस्कृतकोशग्रन्थ को प्रमाण माना है। इतना ही नहीं, उन्होंने तो अपनी बनाई हुई 'देशीनाममाला' की टीका में भी धनपाल का नाम उल्लिखित किया है। हो सकता है कि हेमचन्द्राचार्य की निगाह में धनपाल की यही 'नाममाला' रही हो। इस दृष्टि से इसे ही धनपाल का 'संस्कृतशब्दकोश' मानकर इसे 'नाममाला' न कहकर यदि 'संस्कृतनाममाला' कहा जाए तो मैं समझता हूँ कि ज्यादा अच्छा रहेगा।

चतुर्विंशतिजिनस्तुतिटीका

धनपाल के छोटे भाई शोभनमुनि ने जैनधर्म के चौबीस तीर्थङ्करों की स्तुति में विभिन्न छन्दों में जिन ९६ पद्यों की रचना की है उन्हें आज या तो 'चतुर्विंशतिजिन-स्तुति' के नाम से या फिर 'शोभनमुनिस्तुति' के नाम से अभिहित किया जाता है। इसमें क्रम से प्रत्येक तीर्थङ्कर की संस्कृतभाषा में चार-चार पद्यों में वन्दना की गई है। यमकालङ्कार का सन्निवेश इसका प्रमुख आकर्षण है।

इस स्तुति काव्य पर एक संस्कृत टीका भी मिली है, जिसे महाकवि धनपाल लिखित माना गया है। क्योंकि उस टीका के आरम्भ में (मङ्गलाचरण के अन्तिम पद्य में) तथा उसकी पुष्पिका में रचयिता के रूप में शोभन के बड़े भाई धनपाल का नाम स्पष्टरूप से लिखा मिलता है। मङ्गलाचरण का वह पद्य इस प्रकार है—

एतां यथामति विमृश्य निजा
 तस्योज्ज्वलां कृतिमलंकृत नृत्त्या ।
 अन्वयितो विदधता त्रिदिवप्रयाणं
 तेनैव साम्प्रतकविर्धनपालनामा ॥

और उस टीका की वह पुष्पिका इस प्रकार है—

.....तस्यैव ज्येष्ठभ्रातुः पण्डितधनपालस्य ।

स्मरण रहे कि यह टीका आगमोदय समिति, बम्बई द्वारा सख्या ४७ पर प्रकाशित हो चुकी है और आधुनिक विद्वानों में अब यह टीका 'शोभनस्तुतिटीका' के भी नाम से जानी जाती है।^५

ऋषभपञ्चाशिका

यह एक स्तुति काव्य है। मूलरूप से तो यह प्राकृत भाषा में लिखा गया है, पर साथ में संस्कृतानुवाद भी है। इसमें केवल पचास गाथाएँ हैं, जिनमें महाकवि धनपाल ने जैनधर्म के प्रथमतीर्थङ्कर भगवान् श्री ऋषभदेव की वडे ही शुद्ध हृदय से भाव-भीनी स्तुति की है। इसके माध्यम से कविवर ने उनकी शीलसम्पदा, गुणसम्पदा और शक्ति-सम्पदा का भी यत्र-तत्र सङ्केत किया है।

धनपाल के हृदय में शोभनमुनि (जो उनके सगे भाई थे, और जिन्होंने जैनधर्म स्वीकार कर लिया था) के सम्पर्क से भगवान् श्री ऋषभदेव के प्रति आदर, श्रद्धा एवं भक्तिभाव का जो निर्मल एवं अजस्र स्रोत उमगा था, ऋषभपञ्चाशिका में वही अमन्द बन कर प्रवाहित हुआ है। इसमें उन्होंने अपने आपको पूरी तौर से श्रीऋषभदेव की शरण में सौंप दिया है।

उनकी अवधारणा है कि यह जिनेन्द्र भगवान् श्री ऋषभदेव ही रागरूपी कमल-वन को सकुचित करने के लिए चन्द्रमा का आलोक हैं, क्रोधरूपी अग्नि को बुझाने के लिए सजल मेघ हैं; और मोहरूपी अन्धकार को दूर करने के लिए यही सूर्य हैं।^६ इनके दर्शन से राग और द्वेष भावना का लोप हो जाता है,^७ और इनके उपदेशामृत से वासना का विष तत्काल ही दूर हो जाता है।^८

धनपाल को इस बात का महान् खेद है कि भगवान् श्रीऋषभदेव की महिमा को न समझ सकने के कारण उन्हें भवसागर में गोते खाने पड़े।^९ लेकिन अब उनके दर्शन और कृपा के प्राप्त हो जाने से वह संसार की ओर से निर्भीक हो गए हैं।^{१०} उनकी प्रार्थना है कि आवश्यकता के क्षणों में उन्हें भगवान् श्रीऋषभदेव का दर्शन और कृपा प्राप्त होती रहे।^{११}

इस ऋषभपञ्चाशिका के माध्यम से धनपाल ने श्रीऋषभदेव में अपनी अनुपम निष्ठा व्यक्त की है। उन्हें वे दुःख भी बुरे नहीं लगते जिनसे उनका भक्तिभाव बढ़ता है।^{१२} इतना ही नहीं, बल्कि वह उन सम्पदाओं को भी पसन्द नहीं करते जो उन्हें उनके आराध्य की आराधना से ही विमुख करने लगे।^{१३}

धनपाल ने भक्तिभाव से भरपूर इन स्तुतिगाथाओं में अपनी साहित्यिक प्रतिभा का प्रयोग यद्यपि करना नहीं चाहा है, तथापि यत्र-तत्र उसका सस्पर्श हो ही गया है। फलस्वरूप उनमें सहृदय (चाहे वह भक्त हो या न हो) के हृदय को आवर्जित करने का अद्भुत सामर्थ्य आ गया है। उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक और अर्थान्तरन्यास के प्रयोग बहुत ही अच्छे हुए हैं। कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

(क) ।—

सलिल इव प्रवचने तव गृहीते ऊर्ध्वमधोविमुक्ते ।
व्रजन्ति नाथ ! कूपारघट्टघटीसन्निभा जीवा ॥

—ऋषभपञ्चाशिका, गाथा स० ३०

(ख) उत्प्रेक्षा—

शोभसे प्रसाधितास. कज्जलकृष्णाभिर्जगद्गुरो ! जटाभि. ।
उपगूढविसर्जितराजलक्ष्मीवाष्पच्छटाभिरिव ॥

—वही, गाथा स० १२

(ग) रूपक—

अनुरागपल्लववति रतिवल्लीस्फुरद्धासकुसुमे ।
तपस्तापितमपि न मन शृङ्गारवने तव लीनम् ॥

—वही, गाथा स० २४

(घ) अर्थान्तरन्य —

उपशमिता अनार्या देशेषु त्वया प्रपन्नमौनेन ।
अभगन्त एव कार्यं परस्य साधयन्ति सत्पुरुषा ॥

—वही, गाथा स० १३

इस प्रकार स्पष्ट है कि महाकवि धनपाल की यह ऋषभपञ्चाशिका आदितीर्थ-
ङ्कर भगवान् श्रीऋषभदेव के भक्ति-भाव से सराबोर एव सहृदयहृदयावर्जक एक अनुपम
लघुकाय स्तुतिपरक काव्यग्रन्थ है।

श्रीवीरस्तुति

एक बार राजा भोज से नाराज होकर महाकवि धनपाल अपना परिवार लेकर सत्यपुर (साचोर) नामक नगर में जा पहुँचे। वहाँ वह जैनधर्म के चौबीसवे तीर्थङ्कर श्रीमहावीरस्वामी के परमप्रसिद्ध मन्दिर में रहे। उनके दर्शन करके वह भक्तिभाव से आनन्दविभोर हो उठे। बस फिर क्या था, गद्गद हृदय से उनकी वन्दना में तीस गाथाओं की रचना कर डाली,^{१४} जो आज श्रीवीरस्तुति के नाम से प्रकाशित है।^{१५}

ऋषभपञ्चाशिका के समान यह भी प्राकृत भाषा में है, और इसका संस्कृत अनुवाद भी मिलता है। इसके अन्तिम पद्य को छोड़कर प्रत्येक पद्य में विरोधालङ्कार मिलता है। एतदर्थ आरम्भिक पद्य में प्रतिज्ञा भी की गई है।^{१६} इसके निर्वाह के लिए प्राकृत भाषा के ऐसे-ऐसे शब्दों का प्रयोग किया गया है जिनके दो-दो अर्थ निकलते हैं।

फलस्वरूप श्लेषालङ्कार की गोद में पनपते हुए उस विरोधालङ्कार की चपेट में आ जाने से उनकी यह श्रीवीरस्तुति सहृदय भक्तों के लिए सर-दर्द बन गई है। इसमें धनपाल ने जिनेन्द्र श्रीमहावीरस्वामी से प्रश्नों की झड़ी लगा दी है, जो उनके बौद्धिक उत्कर्ष की स्पष्ट परिचायक हैं।

आश्चर्य है कि तिलकमञ्जरीकथा की प्रस्तावना में सुबन्धु की निन्दा करने वाले और ऋषभपञ्चाशिका जैसी सरस एवं भावगम्भीर स्तुति की रचना करने वाले धनपाल ने यहाँ अपनी सरसकाव्य प्रतिभा को इन कठोर अलङ्कारों की मोटी जजीर में जकड़ दिया; पता नहीं क्यों? हाँ, एकाध स्थल पर उनके विरोधालङ्कार अवश्य ही रमणीय हैं—

निन्वाण गग्गो वि जगप्पईव, भुवणाइं कह पयासेसि ? ।

सयलभुवणप्पयासो वि अप्पयासो कहं होसि ? ॥

(निर्वाणं (नाशं, मोक्षं) गतोऽपि जगत्प्रदीप । भुवनानि कथं प्रकाशयसि ? ।

सकलभुवनोऽपि अप्रकाशः (अप्रयासः) कथं भवसि ? ॥)

—श्रीवीरस्तुति, पद्य स० १४

वीरस्तुति

महाकवि धनपाल की यह प्रवृत्ति रही है कि वह अपने प्रत्येक 'पद्यग्रन्थ' के अन्तिम पद्य में अपना नाम बड़े कौशल के साथ प्रकट कर देते थे।^{१७} इस आधार पर ग्यारह पद्यों में समाप्त होने वाले वीरस्तुति नामक एक छोटे से स्तुति-काव्य को भी उनकी कृति माना जा सकता है। क्योंकि इसके भी अन्तिम (ग्यारहवें) पद्य में इनका नाम (धनपाल) छिपा मिलता है।^{१८}

इसमें प्रत्येक पद्य (गाथा) का पूर्वार्ध तो संस्कृत भाषा में लिखा गया है किन्तु उत्तरार्ध प्राकृत में है। हाँ, संस्कृत अनुवाद उस उत्तरार्ध का भी मिलता है। काव्य-प्रतिभा की दृष्टि से यह रचना महत्त्वहीन है। आरम्भ से दस पद्यों में जिनेन्द्र श्रीमहावीरस्वामी के जन्म और कुछ उनकी प्रमुख लीलाओं का संकेत मात्र करके अन्तिम पद्य में उनकी वन्दना करने की आज्ञा दी गई है। कुल मिलाकर कहे तो कह सकते हैं कि आरम्भ के दस पद्यों में 'जिन्होंने ऐसा किया और वैसा किया' का उल्लेख मात्र है, और अन्त के पद्य में 'उन्हे नमस्कार करो' का सुझाव है।^{१९} डॉ० प्रेमसागरजैन ने इसका उल्लेख वीरस्तव के नाम से किया है।^{२०}

सत्यपुरीयश्रीमहावीर उत्साह

धनपाल का यह स्तुति काव्य अपभ्रंश भाषा में लिखा गया है। इसमें चौबीसवें तीर्थङ्कर श्रीमहावीरस्वामी की लीलाओं का वर्णन है, जो कतिपय ऐतिहासिक तथ्यों को भी प्रकट करता है।^{२१}

श्रावकविधि

अनुमान किया गया है कि महाकवि धनपाल ने श्रावक-विधि नाम की भी एक

छोटी-सी पुस्तिका लिखी होगी। इसमें गाथाओं की संख्या बीस और भाषा प्राकृत रही होगी। इस अनुमान का कारण है, 'जैनसाहित्य का संक्षिप्त इतिहास'^{१२} पर यह श्रावकविधि ग्रन्थ आज उपलब्ध नहीं हो पा रहा है।

सन्दर्भ

१. देखिये —(क) प० बेहचरदास, जैनसाहित्य का संक्षिप्त इतिहास, पृ० १६८-१६९, सस्करण १९१६

(ख) श्री नाथूराम प्रेमी, जैनसाहित्य और इतिहास, पृ० ४०६, द्वितीय सस्करण १९५६

२ नमिऊण परमपुरिस पुरिसुत्तमनाभिसंभव देवम् ।
वुच्छ 'पाइअलच्छि' त्ति नाममाल निसामेह ॥
(नत्वा परमपुरुष पुरुषोत्तमनाभिसंभव देवम् ।
वक्ष्ये 'प्राकृतलक्ष्मी.' इति नाममाला निशाम्यत ॥)

—पाइअलच्छिनाममाला ।

३. हीरालाल कापडिया, श्रीऋषभपञ्चाशिका—वीरस्तुनिद्वयरूपकृतिकलाप, गुजराती भाषा में लिखी हुई प्रस्तावना, पृ० १७

४. प० बेहचरदास, जैनसाहित्य का संक्षिप्त इतिहास, पृ० ११९ की टिप्पणी ।

५. देखिये —(क) "तासा जिनस्तुतीनां च सिद्धः सारस्वत. कविः ।

टीकां चकार सौन्दर्यस्नेह चित्ते दृढ वहन् ॥"

—श्रीप्रभाचन्द्रसूरि, प्रभावकचरित, महेन्द्रसूरि प्रबन्ध ।

(ख) श्रीनाथूराम प्रेमी, जैनसाहित्य और इतिहास, पृ० ४१०

(ग) डॉ० प्रेमसागर जैन, जैनभक्तिकाव्य की पृष्ठभूमि, पृ० ३३

(घ) प० बेहचरदास, जैनसाहित्य का संक्षिप्त इतिहास, पृ० २०४-२०६

६. ऋषभपञ्चाशिका, गाथा १-२ (काव्यमाला, सप्तमगुच्छक, पृ० १२४)

७. वही, गाथा २७

८. वही, गाथा ३८

९ वही, गाथा ४२-४७

१०. वही, गाथा ४८

११. वही, गाथा ४९

१२. वही, गाथा ३४

१३. वही, गाथा ३६

१४. पश्चिमा दिशमाश्रित्य परिस्पन्द विनाऽचलत् ।

प्राप सत्यपुर नाम पुर पौरजनोत्तमम् ॥

तत्र श्रीमन्महावीरचैत्ये नित्ये पदे इव ।

दृष्टे स परमानन्दमाससाद विदावर ॥

नमस्कृत्य स्तुतिं तत्र विरोधाभास-सस्कृताम् ।

चकार प्राकृता देव निम्मलेत्यादि सास्ति च ॥

—प्रभावकचरित, श्रीमहेन्द्रसूरि प्रबन्ध, श्लोक २२४ से २२६ तक ।

१५. श्रीजीवनचन्द्रसाकरचन्द्र जह्वेरी (बडेखानचाकला, सूरत) द्वारा सेठ देवचन्दलाल भाई जैन पुस्तकोद्धार सस्था के फण्ड से ग्रन्थ ८३ पर सन् १९३३ ई० मे महाकवि धनपाल प्रणीत ऋषभपञ्चाशिका, श्रीवीरस्तुति और वीरस्तुति नामक तीन ग्रन्थो का प्रकाशन हुआ है । इनके सशोधक है श्री हीरालाल कापडिया, प्राध्यापक अर्ध-मागधी विभाग, भण्डारकर प्राच्यविद्या सशोधन मन्दिर, पूना ।

१६. निर्मलनखान्यपि अनखानि (अनघानि) जिनाना चरणोत्पलानि प्रणम्य ।

वीरमविरुद्धवचन स्तौमि सविरुद्धवचनमहम् (सविरुद्धवचनमथम्) ॥

—श्रीवीरस्तुति, पद्य १

१७. (क) कवय ! अन्ध-जन-कृपा-कुशल इति पदानामन्तिमा वर्णा ।

नाम्नि यस्य क्रमशः तेनैषा विरचिता देशी ॥

—पाइअलच्छीनाममाला, उपान्त्यगाथा ।

(ख) इति ध्यानाग्निप्रदीपितकर्मेन्धन ! बालबुद्धिनापि मया ।

भक्त्या स्तुतो भवभयसमुद्रयानपात्र ! बोधिफल ॥

—ऋषभपञ्चाशिका, गाथा ५०

(ग) इति सकलश्रीनिबन्धन ! पालक ! प्रत्यह त्रिलोकलोकस्य ।

भव मम सदा मध्यस्थ ! गोचरे स्तुतिगिराम् ॥

—श्रीवीरस्तुति, गाथा ३०

१८. तं नमत नम्रशतमखमणिमुकुटविटङ्कघृष्टचरणयुगम् ।

भुवणस्स वि बधणपालणक्खम वद्धमाणजिण ॥

(भुवनस्यापि बन्धनपालनक्षम वर्धमानजिनम् ॥)

—वीरस्तुति, पद्य ११

१९. श्रीजीवनचन्द्र साकरचन्द्र जह्वेरी ने सेठ देवचन्दलालभाई जैनपुस्तकोद्धार सस्था, सूरत के फण्ड से सन् १९३३ मे ग्रन्थ ८३ पर श्रीऋषभपञ्चाशिका और श्रीवीर-स्तुति के साथ ही साथ इसका भी प्रकाशन कराया है ।

२०. जैनभक्तिकाव्य की पृष्ठभूमि, पृ० ३९

२१. इसका प्रकाशन जैनसाहित्य सशोधक, पूना, वर्ष ३, अङ्क ३ मे हो चुका है ।

२२. प० बेहचरदास, जैनसाहित्य का सक्षिप्त इतिहास, पृ० २७९

द्वितीय परिशिष्ट

सहाकवि धनपाल की सूक्तियाँ

साहित्य में सूक्तियों का ठीक वैसा ही महत्त्व है जैसा कि रात के समय आसमान में चमचमाती हुई ताराओं का होता है। इनमें मानव-हृदय की वास्तविकता एवं गम्भीर सवेदनाओं की समुज्ज्वल तथा शाश्वत आत्मा रहती है, साथ ही साथ मचाई का सम्बल एवं अनुभूति की छाप भी रहती है। ये सार्वभौम भी होती हैं। किकर्तव्यविमूढता और विपत्ति के अन्धकार में फँसे हुए मनुष्य को निर्णय एवं धैर्य का भासुर आलोक प्रदान करना इनका प्रमुख कार्य होता है।

ये ऐसे अनमोल रत्न हैं, जिनका प्रादुर्भाव साधु-सन्तो और सहृदय साहित्यकारों के सवेदनशील हृदय-सागर से होता है। इनकी सत्ता के लिए संस्कृत वाङ्मय विश्व-विख्यात है। हमारे आलोच्य महाकवि धनपाल के हृदय-सागर से भी कुछ सूक्ति रत्न निकले हैं, जिनमें उनकी गहन अनुभूति का ओष व्याप्त है; और इसीलिए जो श्रोता के दिल और दिमाग को आकृष्ट करने में काफी समर्थ है। यहाँ मैं उनकी सूची प्रस्तुत कर रहा हूँ—

सूक्ति	ग्रन्थ का नाम	पृ०
१. अचिन्त्या हि दैवशक्ति ।	तिलकमञ्जरीकथा	१७०
२. अधिकारसम्पद पर्यन्तविहम्बनफला ।	ऋषभपञ्चाशिका	गाथा ३६
३. अनुकूलविधिविहितसाहायकस्य साहसिकस्य सर्वदा शस्यसम्पदिव अनीतिरनीतिरपि फलति ।	तिलकमञ्जरीकथा	१५५
४. अभणन्त एव कार्यं परस्य साधयन्ति सत्पुरुषा ।	ऋषभपञ्चाशिका	गाथा १३
५. अभिमते वस्तुनि दैव प्रमाणीकृत्य सर्वात्मना प्रवर्तितव्यम् ।	तिलकमञ्जरीकथा	१५५
६. अभूमिर्मुनिजनो विभवानाम् ।	"	२६
७. अविरोद्धो हि कन्यकावस्थायामङ्गलाना मनुष्य-सन्निधि ।	"	१६७
८. अविरोद्धो हि राजकन्याजनस्य स्वयवरविधि ।	"	२८८
९. अविचार्यमहिमा महात्मनामनुभाव ।	"	३६२
१०. अव्याहता गति सर्वत्र भवितव्यताया ।	"	३४६

क्रम	कित	ग्रन्थ	न	पृ०
११.	अशक्यप्रतीकारा कृतान्तशक्तिः ।	तिलकमञ्जरीकथा		३४६
१२.	अश्रान्तगद्यसन्ताना श्रोतृणां निर्विदे कथा ।	"		३
१३.	अहो ! चञ्चलस्वभावता चित्तपरिणतेः ।	"		१४६
१४.	अहो ! विकारबहुलता तारुण्यगतेः ।	"		१४६
१५.	अहो ! दुःखदायकत्व सु भिलाषाणाम् ।	"		१४६
१६.	अहो ! व्यसनदानवैदग्ध्यमनधीनताया ।	"		१४६
१७.	अहो ! कार्यपरिर्णतिविचारविद्वेषो दर्पोद्रेकविल- रि णाम् ।	"		१४६
१८.	अहो ! मतिविपर्ययप्रदानतात्पर्यं दैवप्रतिकूलस्य ।	"		१४६
१९.	अहो ! विरसता ससारस्थितेः ।	"		२४४
२०.	अहो ! विचित्रता कर्मपरिणतीनाम् ।	"		२४४
२१.	अहो ! यदृच्छाकारितायामभिनिवेशो विधेः ।	"		२४४
२२.	अहो ! भगुरस्वभावता विभवानाम् ।	"		२४४
२३.	अहो ! पूर्वजन्मान्तरसञ्चितैरशुभकर्मभिः आयो- जिता सुनिपुणमपि निरूपितोपायैर्मनीषिभिर- नीषत्कराः परिहर्तुमुपतापा ।	"		२५८-२५९
२४.	अहो ! निरवधिप्रचारो विधिः नास्त्यगोचर पुराकृतकर्मणाम् ।	"		३४५-३४६
२५.	अहो ! विचित्रता कार्यपरिणतेः ।	"		३८०
२६.	कल्याणानुबन्धी कल्याणसम्पल्लाभः ।	"		४२३
२७.	कुटिलस्वभावा स्त्रियः, निसर्गसरल पुरुषवर्गः ।	"		३१६
२८.	को हि नाम कुलवधूजन प्राकृतस्यापि पत्युरप- गमे गमयति गृहीतजीवितो जन्म ? ।	"		४१७
२९.	क्रमागतो महापुरुषमार्गं कुलाभिमानीभिर- त्याज्यः ।	"		३१८
३०.	अल्पकालमनुभूतः शरीरेण महान् क्लेशोऽपि वरम्, न पुनर्जीवितावधिर्मनसा स्तोकः शोकः ।	"		१४३
३१.	क्व नाम न पद कुर्वन्ति विपद ?	"		४१०
३२.	गर्हितमकाले परकलत्रदर्शनम् ।	"		२७४
३३.	गुरुकाणां चरणसेवा न निष्फला भवति कदापि । ऋषभपञ्चाशिका	गाथा		१४
३४.	जहाति पद्यप्रचुरा चम्पूरपि कथारसम् ।	तिलकमञ्जरीकथा		३
३५.	दिव्या हि मूर्त्तयो भाजन दिव्याभरणानाम् ।	"		४६
३६.	दुःखहेतुरनुरागः ।	"		१११
३७.	दुष्कुलादपि ग्राह्यमङ्गनारत्नम् ।	"		१२९

४५६ तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

	सूक्ति	ग्रन्थ का नाम	पृ०
३८.	धार्मिकजनानुवृत्त्यभिमुखानि हि भवन्ति सर्वदा धर्मतत्त्ववेदिना हृदयानि ।	तिलकमञ्जरीकथा	२५
३९.	नहि त्र्यम्बकजटाकलापमन्तरिक्ष वा विहाय क्षीणोऽपि हरिणलक्ष्मा क्षितौ पद बध्नाति ।	"	४३-४४
४०.	न कोऽपि परमार्थतः प्रेयान्, अनुवर्तनीय पूजनीयो वा प्रजारक्षणमात्रकर्त्तव्याना नरपतीनाम् ।	"	२९९
४१.	निसर्गंत एध निरकुश., पापकरीव व्यालो विधिः निरवग्रहो विचरति ।	"	११२
४२.	फलाभिलाषिणा पुरुषेण नैकान्ततो नीतिनिष्ठेन भवितव्यम् ।	"	१५५
४३.	मदयन्ति न यद्वाच किं तेऽपि कवयो भुवि ?	"	२
४४.	मन्मथनरेन्द्रयोधा दृष्टिक्षोभा मृगाक्षीणाम् ।	ऋषभपञ्चाशिका	गाथा २६
४५.	वाञ्छितार्थप्रतिपत्थीनि अधर्मविलसितानि ।	तिलकमञ्जरीकथा	११२
४६.	विषयोपभोगगृह्णन्वो हि धनान्युपाददते ।	"	२६
४७.	विषोपमा विषयोपभोगवाञ्छा ।	"	१११
४८.	विषमा खलु विषयतृष्णा गुरुकाणामपि करोति ऋषभपञ्चाशिका मतिमोहम् ।	ऋषभपञ्चाशिका	वाथा १७
४९.	समग्राण्यपि हि कारणानि न प्राग्जन्मजनितकर्मो- दयक्षणतिरपेक्षाणि फलमुपनयन्ति ।	तिलकमञ्जरीकथा	२०
५०.	सर्वत सुलभविघ्नोदया. काम्यक्रियारम्भा. ।	"	११२
५१.	सर्वथा अतिगहनो बलीयानेष ससारमोह. ।	"	२४४
५२.	सन्त सन्तप्यन्ते न विधुरेषु ।	"	४०२
५३.	सुदूरमपि विषण्णेन धीमता तदेव चिन्त्य वस्तु, यदुपायसाध्यम् ।	"	३४८
५४.	स्वल्पे प्रयोजने न किञ्चिदात्मना सशयमारो- पितेन फलम् ।	"	१८५
५५.	स्वदारपरिपालनकर्म गृहमेधिना धर्म ।	"	३१८



तृतीय परिशिष्ट

(म । धि नपाल पर उति याँ)

- (क) वचन धनपालस्य चन्दन मलयस्य च ।
सरस हृदि विन्ध्यस्य कोऽभून्नाम न निर्वृतः ॥ —कीर्तिकौमुदीकार
- (ख) कमनीयां कथा चक्रे नाम्ना तिलकमञ्जरीम् ।
भोजभूपालविज्ञप्त्या धनपालपरमार्हत ॥ —दक्षविजयगणि
- (ग) तिलकमञ्जरीमञ्जरिरसञ्जरिलोलद्विपश्चिदलिजालः ।
जैनारण्ये साल कोऽपि रसाल पफाल धनपाल ॥ —दक्षविजयगणिसमुद्धृत
- (घ) अशोधयदिमा चासावुत्सूत्राणां प्ररूपणात् ।
शब्दसाहित्यदोषास्तु सिद्धसारस्वतेषु किम् ॥ —श्रीमेरुतुङ्गाचार्य
- (ङ) व्युत्पत्तिर्धनपालतः ।
—श्रीहेमचन्द्रसूरि
- (च) चैत्रवद् धनपालो न कस्य राजप्रियः प्रियः ?
सकर्णाभरण यस्माज्जज्ञे तिलकमञ्जरी ॥ —अममचरितकार श्रीमुनिरत्न
- (छ) “अथ प्रदक्षिणावसरे सरसापूर्वस्तुतिकरणार्थमभ्यर्थिताः श्रीहेमसूरयः सकलजन-
प्रसिद्धा ‘जय जन्तु कप्प०-’ इति धनपालपञ्चाशिकां पठुः । राजादयः प्राहुः—
भगवन् ! भवन्तः कलिकालसर्वज्ञाः, परकृतस्तुतिं कथं कथयन्ति ? गुरुभिरुचे—
राजन् ! श्रीकुमारदेव ! एवविधसद्भूतभक्तिगर्भांस्तुतिरस्माभिः कर्तुं न शक्यते ।
एव निरभिमानश्रीगुरुवाक्यामृतोल्लासितस्वान्ता नृपादयस्तामेव स्तुतिं भणन्तो
राजादनीतरुतले प्राप्ताः श्रीगुरुभिरिति ज्ञापिताः ।”
—श्रीजिनमण्डनगणि, कुमारपालप्रबन्ध मे ।
- (ज) “.....तेनो दूजो ग्रन्थ नामे तिलकमजरी छे । ते कथा सर्वगद्यग्रन्थो मा उत्तमांग
समान छे । ‘जनु ए सोनु’ एम माननारने एकवार ‘कादम्बरी’ सर्वोत्कृष्ट लागे, पण
तटस्थमन्वाला मनस्विओ ने आ ‘तिलकमजरी’ सर्वोत्कृष्ट लाग्या विना रहे तेम
नथी ।”
(“.....उनके दूसरे ग्रन्थ का नाम तिलकमञ्जरी है । उसकी कथा सभी गद्य=
ग्रन्थो मे उत्तमाङ्ग के समान है । ‘पुराना सब सोना है’ ऐसा मानने वालो को एक बार
कादम्बरी सर्वोत्कृष्ट लगेगी, पर तटस्थ मन वाले मनस्विओ को यह तिलकमञ्जरी
सर्वोत्कृष्ट लगे बिना रहे, ऐसा नही है ।”) —बी० बी० एंड महाशयमडली, भावनगर ।

चतुर्थ परिशिष्ट

(सहायक ग्रन्थ सूची)

संस्कृत ग्रन्थ

पुस्तक नाम	लेखक नाम	प्रकाशक	संस्करण
१. अग्निपुराण	वेदव्यास	वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई	प्रथम संस्करण
२. अग्निपुराण काव्य- शास्त्रीय भाग-२	सम्पादक— रामलाल वर्मा	नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली	प्र० सं० १९५६
३. अवन्तिसुन्दरी	दण्डी	अनन्तशयनभास्कर मुद्रणालय, त्रिवेन्द्रम्	संस्करण १९५४
४. अम्बिकादत्तव्यास : एक अध्ययन	डॉ० कृष्ण कुमार	प्रकाश बुक डिपो, बरेली	प्र० सं० १९७१
५. ऋषभपञ्चाशिका	महाकवि धनपाल	नि० सा० प्रे० बम्बई	प्र० सं० १९३३
६. ऋषभपञ्चाशिका	महाकवि धनपाल	देवचन्दलालभाई जैन पुस्तकोद्धार संस्था, सूरत	संस्करण १९३३
७. औचित्यविचारचर्चा	क्षेमेन्द्र	चौ० प्र० वाराणसी	प्र० सं०
८. कथासरित्सागर	सोमदेव	नि० सा० प्रे० बम्बई	प्र० सं०
९. कादम्बरी	बाणभट्ट	चौ० प्र० वाराणसी	स० १९५८
१०. कादम्बरी - एक सांस्कृतिक अध्ययन	डॉ० वासुदेव शरण अग्रवाल	चौखम्बा प्रकाशन, वाराणसी	संस्करण १९५८
११. काव्यादर्श	दण्डी	भण्डारकर इस्टीट्यूट, पूना	संस्करण १९३८
१२. काव्यमीमासा	राजशेखर	बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना	प्र० सं० १९५४
१३. काव्यालङ्कार	भामह	चौ० प्र० वाराणसी	स० १९२८
१४. काव्यालङ्कार	रुद्रट	वासुदेव प्रकाशन, दिल्ली	प्र० सं० १९६५
१५. काव्यालङ्कार- सूत्राणि	वामन	चौ० प्र० वाराणसी	प्र० सं० १९७१

पुस्तक न	लेखक न	शक	रण
१६. काव्यप्रकाश	मम्मट	ज्ञानमण्डल, वाराणसी	द्वि०स० १९६०
१७ काव्यानुशासन	हेमचन्द्र	नि० सा० प्रे० बम्बई	द्वि०स० १९३४
१८. काव्यमालासप्तम- गुच्छक	सम्पादक— दुर्गाप्रसाद एव वासुदेव	नि० सा० प्रे० बम्बई	सस्करण १९२६
१९. कुवलयानन्द	अप्पयदीक्षित	चौ० प्र० वाराणसी	द्वि०स० १९६३
२०. क्षेमेन्द्र की औचित्य- दृष्टि	सम्पादक— रामपाल विद्यालङ्कार	मोतीलाल बनारसीदास, पटना	सस्करण १९६०
२१. गुणमन्दारमञ्जरी	रङ्गनाथ दीक्षित	सरस्वतीमुद्रणालय, अयोध्या	प्र० स० १९६१
२२. चन्द्रालोक	जयदेव	चौ० प्र० वाराणसी	च० स० १९६०
२३. चन्द्रप्रभाचरित	शङ्करलाल	चौ० प्र० वाराणसी	तृ० स० १९६२
२४. चन्द्रमहीपति	श्रीनिवास	गुप्ता प्रेस, कलकत्ता	प्र० स० १९५९
२५. चित्रमीमासा	अप्पयदीक्षित	चौ० प्र० वाराणसी	प्र० स०
२६. छन्दोऽनुशासन	हेमचन्द्र	नि० सा० प्रे० बम्बई	द्वि० स० १९३४
२७. छन्दोमञ्जरी	गङ्गादास	चौ० प्र० वाराणसी	च० स० १९५९
२८. जैनसाहित्य और इतिहास	नाथूराम प्रेमी	साहित्यमाला, ठाकुर- द्वार, बम्बई	द्वि० स० १९५६
२९. जैनदर्शन और आधुनिक विज्ञान	मुनि श्री नाग- राज	आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली	प्र० सं० १९५९
३०. जैनभक्तिकाव्य की पृष्ठभूमि	डॉ० प्रेमशङ्कर जैन	भारतीयज्ञानपीठ, काशी	प्र० स० १९६३
३१. जैनधर्म	कैलाशचन्द्र शास्त्री	जैनसघ, मथुरा	प्र० स० १९४८
३२. जैनसाहित्य का बृहद् इतिहास भाग १	वेचरदास दोषी	बी० एच० यू०, वाराणसी	प्र० स०
३३. जैनसाहित्य का बृहद् इतिहास भाग २	डॉ० जैन तथा डॉ० मेहता	बी० एच० यू०, वाराणसी	प्र० स०
३४. तर्कभाषा	केशवमिश्र	चौ० प्र० वाराणसी	स० १९५३
३५. तिलकमञ्जरी	महाकवि धनपाल	नि० सा० प्रे० बम्बई	द्वि० स० १९३८
३६. तिलकमञ्जरी	महाकवि धनपाल	बोटाद (सौराष्ट्र) प्रकाशन	प्र० स०

४६० तिलकमञ्जरी—एक समीक्षात्मक अध्ययन

पुस्तक नाम	लेखक न	प्रकाशक	संस्करण
३७. तिलकमञ्जरीसार	पल्लीपाल धनपाल	अहमदाबाद प्रकाशन	प्र० स० १९६६
३८. तिलकमञ्जरीकथा- सार	लक्ष्मीधर	हेमचन्द्रसभा पाटन, गुजरात	प्र० स० १९१९
३९. दशकुमारचरित	दण्डी	चौ० प्र० वाराणसी	सं० १९४८
४०. दशरूपक	धनञ्जय	चौ० प्र० वाराणसी	तृ० स० १९६७
४१. ध्वन्यालोक	आनन्दवर्धन	ज्ञानमण्डल, वाराणसी	प्र० स० १९६२
४२. नाट्यशास्त्र	भरत	नि० सा० प्रे० बम्बई	स० १९४३
४३. नाट्यदर्पण	रामचन्द्रगुण- चन्द्र	दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली	प्र० स० १९६१
४४. पुराणसारसग्रह	दामनन्दि	भारतीयज्ञानपीठ, काशी	प्र० सं० १९५४
४५. प्रबन्धचिन्तामणि	मेरुतुङ्गाचार्य	जैनग्रन्थमाला, अहमदा- बाद	प्र० सं० १९४०
४६. प्रभावकचरित	प्रभाचन्द्रसूरि	जैनग्रन्थपीठ, बम्बई	प्र० स०
४७. प्राचीन भारतीय अभिलेखों का अध्ययन	वासुदेव उपाध्याय	मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी	संस्करण १९६१
४८. वृहत्कथामञ्जरी	क्षेमेन्द्र	नि० सा० प्रे० बम्बई	द्वि०स० १९३१
४९. भविष्यदत्तकथा	धनपाल धक्कड	गायकवाड ओरियण्टल प्रकाशन	प्र० स० १९२३
५०. भारतीयदर्शन	बलदेव उपाध्याय	नागरीमुद्रणालय, काशी	छ० स० १९६०
५१. भारतीयदर्शन	उमेश मिश्र	भार्गवभूषण प्रेस वाराणसी	द्वि० स० १९६४
५२. भोजप्रबन्ध	बल्लाल	कलकत्ता प्रकाशन	प्र० स० १९२३
५३. मन्दारवती	श्रीकृष्ण शर्मा	वाविल्ला प्रेस, वेलोर	प्र० स० १९२६
५४. मन्दारमञ्जरी	विश्वेश्वर पाण्डेय	पर्वतीय प्रकाशन, काशी	प्र० स० १९३६
५५. मालि ग्निमित्र	कालिदास	चौ० प्र० वाराणसी	प्र० स०
५६. रसगङ्गाधर	जगन्नाथ	चौ० प्र० वाराणसी	तृ० स० १९७०
५७. राजाभोज	विश्वेश्वरनाथ रेड	हिन्दुस्तानी अकादमी, इलाहाबाद	प्र० स० १९३२
५८. वक्रोक्तिजीवित	कुन्तक	चौ० प्र० वाराणसी	प्र० स० १९६७
५९. वासवदत्ता	सुबन्धु	चौ० प्र० वाराणसी	स० १९५४

पुस्तक न	लेखक	प्रक क	संस्करण
६०. वीरचरित	धनपाल	जैनपुस्तकोद्धारसंस्था, सूरत	संस्करण १९३३
६१. वृत्तरत्नाकर	केदारभट्ट	मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी	द्वि० सं० १९६६
६२. व्याकरणमहाभाष्य	पतञ्जलि	चौ० प्र० वाराणसी	सं० १९५४
६३. शिवराजविजय (सम्पूर्ण)	अम्बिकादत्त व्यास	कल्याण प्रेस, साक्षी- विनायक, वाराणसी	अ० सं० १९५७
६४. शोभनस्तुति टीका	धनपाल	आगमोदय समिति, बम्बई	प्र० सं०
६५. श्रीवीरचरित	धनपाल	जैनपुस्तकोद्धार संस्था, सूरत	संस्करण १९३३
६६. शृङ्गारमञ्जरी	राजा भोज	भारतीय विद्याभवन, बम्बई	प्र० सं० १९५६
६७. शृङ्गारप्रकाश	राजा भोज	कारोनेशन प्रेस, मैसूर	सं० १९५६
६८. सरस्वतीकण्ठाभरण	राजा भोज	नि० सा० प्रे० बम्बई	द्वि० सं० १९३४
६९. साहित्यसार	सर्वेश्वराचार्य	त्रिवेन्द्रम् विश्वविद्यालय	सं० १९४७
७०. साहित्यदर्पण	विश्वनाथ	चौखम्बा प्रकाशन, वाराणसी	सं० १९५७
७१. संस्कृत हिन्दीकोश	वामनशिवराम आप्टे	मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी	सं० १९६६
७२. संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास	पी० वी० काणे	मोतीलाल बनारसीदास, वाराणसी	सं० १९६६
७३. संस्कृत आलोचना	बलदेव उपाध्याय	भार्गवभूषण प्रेस, वाराणसी	प्र० सं० १९५७
७४. संस्कृत साहित्य का इतिहास	बलदेव उपाध्याय	शारदामन्दिर, वाराणसी	अ० सं० १९६८
७५. संस्कृत साहित्य का समीक्षात्मक इतिहास	डॉ० कपिलदेव द्विवेदी	पर्वतीय मुद्रणालय, इलाहाबाद	प्र० सं०
७६. संस्कृत साहित्य मे मौलिकता एव अनुहरण	डॉ० उमेश प्रसाद रस्तोगी	चौ० प्र० वाराणसी	प्र० सं० १९६५
७७. हर्षचरित	बाणभट्ट	चौ० प्र०,	सं० १९५८
७८. हर्षचरित . एक सांस्कृतिक अध्ययन	वासुदेव शरण	राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना (बिहार)	प्र० सं० १९५३

गुजराती ग्रन्थ

क्रम	पुस्तक नाम	लेखक नाम	प्रकाशक	संस्करण
१.	परमार्हत महाकवि श्रीधनपाल	मुनिराजश्री- सुशिलविजय	जैनसस्तासाहित्य, अहमदाबाद	प्र० सं० १९४५

प्राकृत ग्रन्थ

१.	पाइअलच्छीनाम- माला	महाकवि धनपाल	आनन्द प्रेस, भावनगर	संस्करण १९१६
----	-----------------------	-----------------	---------------------	-----------------

हिन्दी ग्रन्थ

१.	आचार्य चतुरसेन का कथासाहित्य	डॉ० शुभकर कपूर	किशोर बुक डिपो, अमीनाबाद, लखनऊ	प्र० सं० १९६५
२.	उपन्यासकला एक विवेचन	जालादि विश्वमित्र	सरस्वती मन्दिर, वाराणसी	प्र० सं० १९६२
३.	उपन्यास तत्त्व एव रूपविधान	डॉ० श्रीनारायण अग्निहोत्री	जर्नल प्रेस, इलाहाबाद	प्र० सं० १९६२
४.	उपन्यासशिल्प और प्रवृत्तियाँ	डॉ० सुरेश सिन्हा	रामा प्रकाशन, लखनऊ	प्र० सं० १९६५
५.	काव्यशास्त्र	डॉ० भगीरथ मिश्र	विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी	तृ० सं० १९६६
६.	काव्यमनीषा	डॉ० भगीरथ मिश्र	हिन्दी समिति, सूचना विभाग, लखनऊ	प्र० सं० १९६६
७.	किशोरीलाल गोस्वामी के उपन्यासों का वस्तुगत और रूपगत विवेचन	डॉ० कृष्णा नाग	मार्डन प्रेस, नमकमण्डी, आगरा	संस्करण १९६६
८.	पश्चिमी आलोचना शास्त्र	डॉ० लक्ष्मी सागर वाष्ण्येय	हिन्दी समिति, सूचना विभाग, लखनऊ	प्र० सं० १९६५
९.	पौरस्त्य एव पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त	डॉ० रामदत्त शर्मा	देवनागर प्रकाशन, जयपुर	प्र० सं० १९७३
१०.	भारतीय काव्य- शास्त्र की परम्परा	डॉ० नगेन्द्र	नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली	संस्करण १९५६
११.	भारतीय संस्कृति का विकास	विनोदचन्द्र पाण्डे एव के० सिंह	प्रकाशन केन्द्र, अमीना- बाद, लखनऊ	संस्करण १९७२

पुस्तक नाम	लेखक नाम	प्रक क	संस्करण
१२. रसमीमांसा	रामचन्द्रशुक्ल	नागरीप्रचारिणी सभा, काशी	च० स० १९६६
१३. समीक्षाशास्त्र	सीताराम चतुर्वेदी	विक्रमपरिषद्, काशी	संस्करण १९५४
१४. संसार के महान् उपन्यास	डॉ० रागेय राघव	राजपाल एण्ड सन्स, दिल्ली	प्र० स०
१५. हिन्दी उपन्यास- कला	डॉ० प्रताप नारायण टडन	हिन्दी समिति, सूचना विभाग, लखनऊ	प्र० सं० १९६५
१६. हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद	डॉ० त्रिभुवन सिंह	हिन्दी प्रचारक पुस्त- कालय, वाराणसी	च० सं० १९६५
१७. हिन्दी उपन्यास का शास्त्रीय विवेचन	डॉ० श्रीनारायण अग्निहोत्री	सरस्वती पुस्तकसदन, आगरा	प्र० स० १९६१
१८. हिन्दी उपन्यास सिद्धान्त और समीक्षा	डॉ० मकखन लाल शर्मा	प्रभात प्रकाशन, दिल्ली	प्र० सं० १९६५

अंग्रेजी ग्रन्थ

1. An Introduc- tion to the Study of Literature	W. H. Hudson	Morrison & Gibb London	Edition 1958
2. Aspects of the novel	E. M. Forster	Penguin Interna- tional Great Britain	Edition 1670
3. A History of the Sanskrit Literature	Dr. V. Varadchari	Ramnarayan Lal Beni Prasad, Allahabad	2nd Edition '60
4. A History of Sanskrit Literature	A B. Keith	Oxford University, London	Ist Edition 1920
5. Bana	R. D. Karmarkar	Karnatak Univer- sity, Dharwar	Edition 1964
6. Banabhatta (A Literary Study)	Dr. Neeta Sharma	Munshi Ram Manoharlal, Delhi	Ist Edition 1968

7. History of Sanskrit Literature	Susheel Kumar De	University of Calcutta	Edition 1947
8. Psychological Studies in Rasa	Dr. Rakesha Gupta	B. H. U. Banaras	Ist Editton 1950
9. The Structure of the novel	Edwin Muir	The Hogarth Press, London	Edition 1963
10. The Craft of Fiction	Percy Lubbock	Jonathan Cape, Thirty Bedford Square, London	Edition 1965

•••

अनुक्रमणिका

कार

- स्वरूप २६४
- भेद २६४
- उत्प्रेक्षा २६५
- उपमा २६७
- रूपक २६६
- परिसंख्या २७०
- विरोध २७०
- अनुप्रास २७६

उपन्यास

- आधुनिक उपन्यास और तिलक-मञ्जरी ४२२, ४३५
- आधुनिक उपन्यास और धनपाल ४३६
- तिलकमञ्जरी एक उपन्यास ४३६
- उपन्यास का स्वरूप ४२२
- उपन्यास के मौलिक तत्त्व ४२४
- उपन्यास के भेद ४२५
- उपन्यास मौलिक तत्त्वों की दृष्टि से ४२६
- उपन्यास का नाटकीयता की ओर झुकाव ४२७
- उपन्यास पर सिनेमा का प्रभाव ४२८
- उपन्यास पर समाजवाद का प्रभाव ४२९

उपन्यासकारों में सामाजिक रुढ़ियों के प्रति आक्रोश ४३०

कथानक

- कथानक १०१
- मुख्यकथा एवं सहायक कथाओं के उपकार्य-उपकारक भाव पर विचार १४७
- कथानक की विशेषताएँ ५६, १५१
- कथानक का आधार १५२
- कथानक में मौलिकता ६०, १५३
- कथानक में पाँच अर्थप्रकृतियाँ ८४
- बीज ८४, बिन्दु ८५, पताका ८६, प्रकरी ८, कार्य अथवा उपाय ८७
- कथानक की पाँच अवस्थाएँ—
- आरम्भ ७६, यत्न ७७, प्राप्त्याशा ७६, नियताप्ति ८०, फलागम ८१
- कथानक में आध्यात्मिक रहस्य २५५
- कथा कहने वालों की विविधरूपता पर विचार १४५
- कथानक तत्त्व का विश्लेषण ४७, ५३
- कथानक की परिभाषा ५२
- कथानक की सम्बद्धता ६१
- कथानक की प्रबन्धकुशलता ६२
- कथानक की रोचकता ६२
- कथानक की सम्भवनीयता ६३

कथानक की उत्सुकता ६४
 कथानक की अन्तर्द्वन्द्व २७८
 कथानक के देशकाल २८१
 कथानक में कौतूहल १४१
 कथानक का वातावरण—
 सामाजिक ३३४,
 सांस्कृतिक ३३६
 राजनैतिक ३४६

ापक्ष

काव्य में कलापक्ष का स्वरूप २५०
 कलापक्ष की सीमा २५०
 कलापक्ष के भेद २५०
 भाषा २५१
 शैली २५२, २५४
 मार्ग २५३

काव्य, उसका स्वरूप

भरतमुनि की दृष्टि में २१
 भामह की दृष्टि में २१
 दण्डी की दृष्टि में २२
 वामन की दृष्टि में २२
 अग्निपुराण के अनुसार २२
 कुन्तक की दृष्टि में २२
 भोज की दृष्टि में २२
 मम्मट की दृष्टि में २२
 हेमचन्द्र की दृष्टि में २२
 विद्यानाथ की दृष्टि में २३
 जयदेव की दृष्टि में २३
 विश्वनाथ की दृष्टि में २३
 जगन्नाथ की दृष्टि में २३
 अरस्तू की दृष्टि में २३
 पी० वी० शैले की दृष्टि में २४

डॉ० जोनसन की दृष्टि में २४
 चैम्बर्स कोश के अनुसार २४
 चिन्तामणि के शब्दों में २४
 कुलपति के शब्दों में २४
 श्रीपति के शब्दों में २४
 सोमनाथ के शब्दों में २४
 महावीर प्रसाद के शब्दों में २५
 रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में २५
 श्यामगुन्दरदास के शब्दों में २५
 गुलाबराय के शब्दों में २५
 जयशंकर प्रसाद के शब्दों में २५
 महादेवी वर्मा के शब्दों में २५
 नन्ददुलारे वाजपेयी के शब्दों में २५
 डॉ० राकेश के शब्दों में २५
 काव्य के भेद ३२
 काव्य की विशेषताएँ ३२
 कथा और आख्यायिका ३५
 संस्कृत के आधुनिक गद्य काव्यकार
 ३६
 काव्य के दायरे और धनपाल के स्वर
 २०

काव्यतत्त्व

कला २५०
 कला की सीमा २५०
 कला के भेद २५०
 भाषा २५१
 शैली २५२, २५४
 मार्ग २५३
 भाव २१५
 स्वरूप २१५
 महत्त्व २१५
 भेद २१६

गुण

गुणों का स्वरूप २५८
 गुणों के भेद २५८
 गुणों के तत्त्व २५९
 माधुर्य गुण २५९
 ओजो गुण २६०, २६२
 प्रसाद गुण २६०, २६१
 तिलकमञ्जरी में गुणों की स्थिति
 २६०

छन्द

अनुष्टुप् २७३
 शार्दूलविक्रीडित २७३
 शिखरिणी २७३
 वसन्ततिलका २७३
 मन्दाक्रान्ता २७४
 उपजाति २७४
 स्रग्धरा २७४
 आर्या २७४

ति कमञ्जरी

तिलकमञ्जरी में सूक्तियाँ ४५४
 तिलकमञ्जरी में उक्तियाँ ४५७
 तिलकमञ्जरी में सवाद २७५-२७८
 तिलकमञ्जरी में उपेक्षित सवाद २७६
 तिलकमञ्जरी सवादों के गुण २७६
 तिलकमञ्जरी और सिनेमा स्टेज
 ४३७

धनपाल—जीवन चरित

पूर्वज १
 भाई-बहिन १
 शिक्षा-दीक्षा १
 दाम्पत्य २

सन्तान २

देश एव काल २

राजाश्रय ४

व्यक्तित्व की दृढता ४

एक अनहोनी किंवदन्ती ७

परोक्षदर्शिनी प्रतिभा ८

शास्त्रीय ज्ञान १०

तीन धनपाल १०

धनपाल की रचनाएँ ४०

पाइअलच्छी नाममाला ४४७

संस्कृत नाममाला ४४८

चतुर्विंशति जिनस्तुतिटीका ४४८

ऋषभपञ्चाशिका ४४९

श्रीवीरस्तुति ४५०

वीरस्तव ४५१

श्री महावीर उत्साह ४५१

श्रावक विधि ४५१

धनपाल और जैनधर्म ११

धनपाल का जीवन-दर्शन १३

धनपाल की संस्कृत साहित्य को देन
 ४४२

धनपाल का संस्कृत साहित्यकारों
 को सन्देश ४४३

धनपाल का संस्कृत गद्य काव्यकारों
 में स्थान ४४४

धनपाल की साहित्यिक पृष्ठभूमि ३७

धनपाल की रचि और गद्य रचना का
 रूप ३८

पात्र

पात्रों का वर्गीकरण १६०

लोक भेद से १६४

स्तर भेद से १६७

विचार भेद से १६८

स्वभाव की दृष्टि से १७०
व्यवहार की दृष्टि से १७३
पात्रो का परिचय
उनकी चारित्रिक विशेषताएँ
हरिवाहन १७८
तिलकमञ्जरी १८४
समरकेतु १८८
मलयसुन्दरी १९१
मेघवाहन १९४
मदिरावती १९५
वज्रायुध १९६
चन्द्रकेतु १९७
तारक १९७
कमलगुप्त १९८
कुसुमशेखर १९९
गन्धर्वदत्ता २००
चक्रसेन २०१
पत्रलेखा २०१
विचित्रवीर्य २०२
गन्धर्वक २०२
चित्रमाय २०३
मृगाङ्गलेखा २०३
बन्धुसुन्दरी २०४
चित्रलेखा २०५
ज्वलनप्रभ २०५
अन्य पान २०५

प्रकृति-चित्रण

समुद्र वर्णन २८९
सरयूतीर वर्णन २९२
जलमण्डप वर्णन २९२
अटवी वर्णन २९४
पर्वत वर्णन २९९

सुवेलगिरि ३००
रत्नकूट ३००
वैताढ्यगिरि ३०१
एकशृङ्ग ३०२
अष्टापद ३०२
विजयार्द्ध ३०२
अदृष्टपारसरोवर ३०३
कल्पवृक्षवन ३०४
प्रभात वर्णन ३०५
सन्ध्या वर्णन ३०६
वर्षा वर्णन ३०७
वसन्त वर्णन ३०८

प्रभाव

तिलकमञ्जरी पर पूर्ववर्ती साहित्य-
कारो का ३५८
तिलकमञ्जरी पर गुणाढ्य का ३७८
तिलकमञ्जरी पर सुवन्धु का ३८०
तिलकमञ्जरी पर वाणभट्ट का ३८१
तिलकमञ्जरी पर दण्डी का ३८८
यूरोपीय सभ्यता का ४३१

प्रभाव

परवर्ती गद्यसाहित्यकारो पर तिलक-
मञ्जरी का ३९५
पल्लीपाल धनपाल पर ३९६
लक्ष्मीधर पर ३९८
पद्मसागर पर ३९८
कृष्णमाचार्य पर ४०१
विश्वेश्वर पाण्डेय पर ४०२
अम्बिकादत्त व्यास पर ४०६
शङ्करलाल पर ४०८
श्रीनिवास पर ४११
कथाकाव्यकारो पर ४११

कालिप्रसाद शास्त्री पर ४११
 श्री कृष्ण शर्मा पर ४११
 आदान प्रदान के औचित्य-अनीचित्य
 पर आनन्दवर्धन के विचार ३६६
 यायावरीय राजशेखर के विचार
 ३७४

रस

अगी रस की मीमासा २१६
 शृङ्गार रस का स्वरूप २२०
 संयोग शृङ्गार २२१
 वियोग शृङ्गार २२४
 अग रसो का विवेचन २२६
 अद्भुत २२६
 अद्भुत के विभाव २३६
 भयानक २३०
 भयानक के विभाव २३६
 करुण २३०
 करुण के विभाव २३६
 वीर २३१
 वीर के विभाव २३७ -
 रौद्र २३२
 रौद्र के विभाव २३७
 शान्त २३३
 शान्त के विभाव २३८
 वत्सल २३३

वत्सल के विभाव २३८
 रसो के अनुभावो की समीक्षा २३८
 रसो के व्यभिचारिभावो की समीक्षा
 २४०
 रसो के भावो की अभिव्यञ्जना २४१
 रति, देवता विषयक २४१
 रति, मुनिविषयक २४२
 रति नृपविषयक २४२
 व्यभिचारिभाव २४२
 रसाभास २४२
 भावाभास २४२
 भावोदय २४३
 भावशान्ति २४३
 भावसन्धि २४३
 भावशबलता २४३

वर्णन

विविधवस्तु वर्णन ३११, ३१२
 अयोध्या ३१३
 काञ्ची ३१४
 कामरूप ३१५
 सिद्धायतन ३१६
 नारी सौन्दर्य ३२३
 नारी चेष्टाएँ ३२५
 नौ यात्रा ३२७
 युद्ध वर्णन ३२६



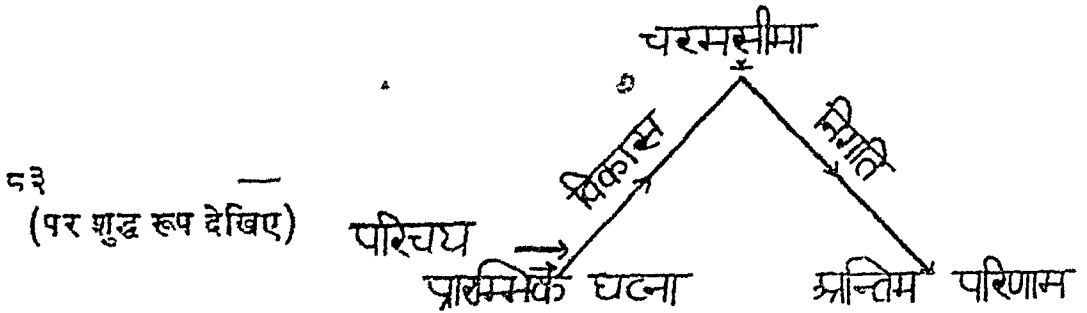
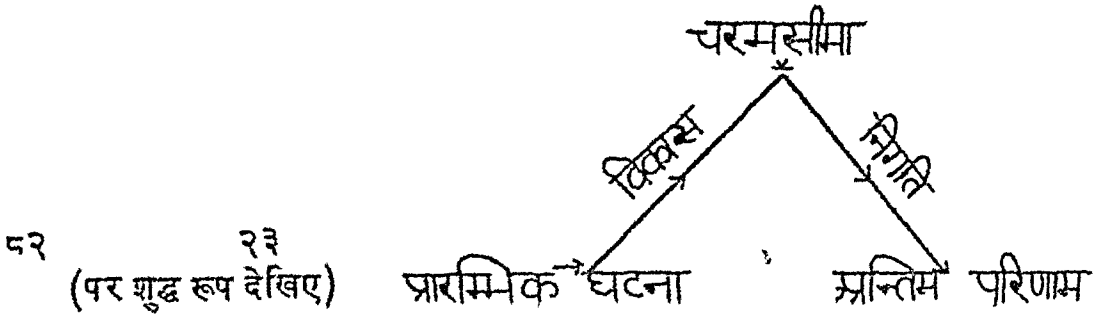
शुद्धि-पत्र

[सूचना—इस 'शुद्धि-पत्र' में जो पक्तिसंख्या गिनी गई है उसके लिए पृष्ठों पर आए हुए शीर्षक आदि को भी पक्ति मानकर जोड़ा गया है। किन्तु जिस पृष्ठ पर अध्याय या सोपान का प्रारम्भ किया गया है, वहाँ प्रारम्भिक शीर्षक एवं उपशीर्षक को पक्ति नहीं माना गया है।]

ठं या	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
—	—	समपण	समर्पण
(ग्यारह)	८	दण्डी, आदि	दण्डी, बाण आदि
(बारह)	११	आशा	आभा
(पन्द्रह)	३०	बाजपेयी, एव	बाजपेयी एवं
(सोलह)	७	प्राकृत	प्रकृत
(सोलह)	३६	निर्वाह से	निर्वाह में
(सत्तरह)	३२	गुणो का	गुणों का
६	१	भोज	भोज
१३	२४	जीवन दर्शन	जीवन दर्शन
१७	२६	२६५	१६५
१८	८	शुष्क	शुष्क
१९	२८	३२६	३८६
२१	६	परिभाषा	परिमाण
२१	११	ओर	ओर
२३	२०	Language	Language
२५	१८	विज्ञान नहीं है	विज्ञान से नहीं है
३०	६	इनके	इनमें
३०	१०	अग्निपुराणकार	अग्निपुराणकार
३२	३१	आलंकारिता	आलंकारिकता
३३	२२	पद्यो	पद्यों
३४	६	बोलबोला	बोल-बाला
३८	२८	पदे'	पदे पदे'

पृष्ठ संख्या	पंक्ति संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
३६	१६	श्रोतृणा	श्रोतृणा
३६	१८-१९	की भरपूर	की भरमार से भरपूर
३६	३६	समान	समान दुरुह है; न बाण की गद्यरचना के समान
४०	१०	होगी	होगी
४१	३०	ईर्ष्यालु	ईर्ष्यालु
४४	२४	अनिबद्ध	अनिबद्ध
४७	४	अवलम्ब	अविलम्ब
५०	१९	सगीत	सगीन
५४	१	वन जाएगी,	व्याख्या वन जाएगी,
५५	३	होता है।	हो जाता है।
५६	२०	फास्टर	ई० एम० फास्टर
५६	२१	कहलाने	कहलाने
५६	२५	दिया	दिया है
५७	२	दवी	दवी
५७	३	कह सकते हैं	कहते हैं
५८	६	स्वच्छन्द	स्वच्छन्द
५८	१०	कीट-पतंग	कटी पतंग
६०	३५	वैश्यावृत्ति	वैश्यावृत्ति
६१	२०	कथा कथानक	कथानक
६१	३१	उपन्यास	उपन्यास में जान डाल देगा। ऐसे उपन्यास
६४	२८	उपन्यास	उपन्यासकार
६४	२९	उत्सुकता	उत्सुकता की
६४	३४	विदित हो जाएगा,	विदित हो जाए,
६७	१	को	की
६७	२२	दूसरी	दूसरा
६८	१६	बाहर	वारह
६९	३	चाहते हैं	चाहता हूँ
६९	१३	को भी	को भी 'नावेल्स ऑफ ऑर्गना- इज्ड प्लॉट' एव
७०	२	सुव्यवस्थितता	सुव्यवस्थितता एव अव्यव- स्थितता
७०	१२	रखी है।	रखी है। प्रतिपाद्य विषय की स्वरूपगत विविधता की ओर उनका ध्यान नहीं पहुँचा है।

पृ संख्या	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
७२	१	सामजिक	सामाजिक
७५	६	प्रदर्शनीपयोगी	प्रदर्शनोपयोगी
७६	१६	कहना है कि	कहना कि
७६	१५	इघर	उघर
८०	३१	ही चल बसे	ही चल न बसे



८६	३३	बनने लिए	बनने के लिए
८७	१	काय	कार्य
९०	३६	Single."	Single whole."
९१	३	अपने	अपने कोमल
९१	१७	Lacks the	Lacks
९१	३०	२८	६४
९३	२५	२६	२७
९३	३२	१३२	१३६
९६	८	Terminology	Terminology
९६	३२	प्राप्तनियताप्ति	प्राप्तिनियताप्ति
९६	३६	आपायाभावत.	अपायाभावत
९८	३३	३२	६६
१०३	१३	सन्यासी	सन्यासी

पृष्ठ सं	।	पंक्ति	संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
१०३			२०	यहाँ	या
१०३			२१	तुषाराघात	तुषारपात
१०३			३५	सम्राट् को	सम्राट् से
१०४			१०	लगने	लगाने
१०६			१८	लगाव	लगाए
१०८			५	सुकुशल	सकुशल
१०९			१	भट	भेंट
१०९			५	हँसते-हँसते	हँसते-हँसाते
११०			१४	दक्षिणपथ	दक्षिणापथ
११०			३५	काचरक	काचरक और
१११			८	पहिन-	पहिनकर
१११			३१	गुणो मे	गुणो से
११२			२	चले	को चले
११३			१२	और और	और
११४			१	जागृत	जागरित
११६			१५	अपनी	आपकी
११९			२३	सुवेलगिरि	सुवेलगिरि से
१२०			३३	राजसेनाधिकारी	गजसेनाधिकारी
१२१			१५	आखो	आँखो
१२१			२७	सामने	समरकेतु के सामने
१२२			३०	दिए	दे दिए
१२३			८	खोए	सौए
१२३			९	निशाना	निशान
१२३			१७	सुनाया । वह रुके नहीं;	सुनाया । वह इन्हे अपने राजभवन ले गए । पर यह वहाँ रुके नहीं;
१२४			२४	आगे	आगे बढ़े
१२६			१६	प्रतिभा	प्रतिभा
१२७			१७	जैसा	जैसी
१२७			२१	विद्याराज	विद्याधरराज
१२८			२९	अपनी	अपना
१३३			८	भिजाया	भिजवाया
१४०			११	पत्रवाहन	पत्रवाहक
१४१			३१	कोई	कोई भी
१४१			३१	और	और कोई
१४३			२४	चढने	चढाने

पृष्ठ संख्या	पं त संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
१४३	२४	अगाढ	प्रगाढ
१४३	२५	उत्कण्ठा	उत्कण्ठा
१४८	१२	महत्त्वहीन नहीं	महत्त्वहीन ही नहीं
१४८	१३	वृत्तान्त को	वृत्तान्त का
१४८	२६	समीपस्थ	समीपस्थ स्वामी
१४९	२३	उतर	उतरा
१४९	२६	लाय ?	लाया ?
१५१	७	उस	उस पर
१५१	८	कथानक के	कथानक की
१५२	३१	श्रीमती है ।	श्रीमती होता है ।
१५२	३२	वज्रजङ्घ है ।	वज्रजङ्घ होता है ।
१५३	१९	प्रसंग	प्रसंग के
१५३	२७	विद्वानो को	विद्वानो की
१५४	५	कथासर्जनशीलता	कथासर्जनाशीलता
१५४	२२	पहुँचना	पहुँचाना
१६०	१७	मानव मे	मानव के
१६१	१७	संघटित	सघटित
१६२	४	को मिथ्याभिमानो	के मिथ्याभिमान
१६२	५	उड़ती	उमड़ती
१६२	३०	साहित्य	साहित्यदर्पण
१६४	६	मधुर जीव	मधुर जीवन
१६६	२५	अतिरजित	अतिरञ्जितता
१६७	१७	अपेक्षा	उपेक्षा
१७०	१४	व्यक्तिप्रधान पात्रो	व्यक्तित्वप्रधान पात्रो
१७०	३४	ऐसे	ऐसे
१७१	१८	सस्कृत	सस्कृत
१७२	१	वेना	देना
१७६	२	विव्य	दिव्य
१७७	२१	Converging	Conveying
१८३	६	चित्र	चित्त
१८३	१४	रूप	रूप मे
१८३	२३	इस	इसे
१८३	२४	रूप से	रूप में
१८४	२	चिन्तनशील	चिन्तनशीलता
१८४	२२	रथनूपुरचक्रसाल	रथनूपुरचक्रवाल

पृष्ठ संख्या	पंक्ति संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
१८५	१	पाँव	समान कोमल पाँव
१८५	३	कोमलता	काम-लता
१८५	२६	प्रश्नो का	प्रश्नो का भी
१८६	३४	प्रेमाकुर मे	प्रेमाकुर के
१९१	६	उसमे	उसके
१९४	१४	दर्दिले	दर्दिली
१९४	२५	वाक्यो मे	शब्दों मे
१९६	८	रहकर	रहना
१९६	२४	दुर्घर्षा	दुर्घर्ष
१९८	१७	जीवन्ती	जीवन्त
२००	३	विवश	विवाह
२००	३३	तव	जब
२०१	२५	वेटी भावी पति	वेटी के भावी पति
२०२	६	तव पता	तब
२०३	१०	मिलता	मिलाता
२०५	३३	व्यक्ति	व्यक्तिगत
२०६	२५	देती है ।	देता है ।
२०६	२६	मलयसुन्दरी की	मलयसुन्दरी को
२०८	२६	अपास्तकवलम्	अपास्तकवलम्
२१०	६	दिनान्यनयय्	दिनान्ययापयत्
२११	६	शुष्कशिखरिणी	शुष्कशिखरिणि
२१५	२२	सदैव	सदैव
२१६	२४	कमरे	केमरे
२१८	६	नवेली	नई नवेली
२१८	११	पर कनखियो से	कनखियो से
२१८	३१	चर्वण	चर्वणा
२२०	२५	पारस्परिक	पारस्परिक मानसिक
२२१	१६	परिवाहन	हरिवाहन
२२२	६	ताम्बूलवापिका	ताम्बूलवाहिका
२२३	८	बिन्दु	बिन्दु
२२३	१६	दिव्यस्त्री	दिव्यवस्त्रो
२२७	१३	जा	जो
२२८	१४	उससे	उसके
२३०	१५	जो सौ	जो भय से
२३०	२८	हृदय	दृश्य

पृष्ठ	पंक्ति संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
२३२	३	वाण-	वाणयुद्ध
२३२	१२	अर्च्यमानमीव	अर्च्यमानमिव
२३३	५	दुरात्मम्	दुरात्मन्
२३३	१३	आए हुए	आए हुए और
२३३	२५	गच्छामीदृशीमपि	गच्छतामीदृशीमपि
२३३	३०	विमुक्त	विमुख
२३७	२५	रस से	रसके
२३७	२६	से	मे
२४०	१	सी	भी
२४४	२२	यथा	यदा
२४५	११	१७५	१७४
२४५	३२	वही, ०	वही, पृ०
२४६	१७	८७ यथा	७७ तथा
२४७	५	वाङ्म	वागङ्ग
२४७	१४	कारजानि	कारणानि
२४७	१६	२४६-२४६	२४६
२४८	१४	८०-६१	८६-६१
२५४	१४	कहाँ	कही
२५५	१३	समुद्रमारुता	समुद्रमरुता
२५७	२०	को ये	को ये सभी आत्मकथाएँ भले ही भिन्न-भिन्न हैं, पर है ये
२५७	२०	फल	फूल
२५७	२१	पखुडियाँ हैं ।	पखुडियाँ ।
२६०	१२	गलद्	गलगलद्
२६०	२६	सख्य.	सख्या
२६१	५	मगच्छन्तीभि	मवगच्छन्तीभि.
२६१	२१	नाग्र	नाम्र
२६२	१७	माति	मति
२६४	८	नही	नही भी
२६५	३०	प्रकृतस्य	प्रकृतस्य समेन
२७१	२०	देते	देते हुए -
२७२	२०	नविपुला और	और नविपुला
२७२	२३	तीन-तीन	तीन-तीन बार
२७४	६	कही	कमी
२७४	१३	स्वच्छन्दता	स्वच्छन्दता

पृष्ठ संख्या	पंक्ति संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
२७४	१४	उद्धृत	उद्धृत
२७४	१७	आगई	आगई है
२७४	२३	भावाभिव्यक्ति	भावाभिव्यक्ति
२७५	८	स्वच्छन्दता	स्वच्छन्दता
२७५	१३	सम्वाद	संवाद
२७५	१७	सम्वादो	संवादो
२७५	१७	वही	वही
२७५	२०, २४, ३१	सम्वादो	संवादो
२७५	३२	करती है	रहा करती है
२७५	३२	संवादो	संवाद
२७६	१३	सम्वादो	संवादों
२७६	१४, १७	सम्वाद	संवाद
२७६	२७	कोशल	कौशल
२७६	४	विषय	विषम
२७६	१६	जाता है	जाती है
२७६	२६	लिए	उसके
२७६	३०	वाग्वदग्ध्य	वाग्वदग्ध्य
२८०	३५	गर्हणापेक्षेण	गर्हणानपेक्षेण
२८३	४	होता है	है
२८५	२७	उद्धृत	उद्धृत
२८५	२६	टोनार्थ	येनार्थ
२८८	१२	२५६	२५६
२८६	१०	पात्रो को	पात्रो की
२८३	१	जगी मोर,	तो युवक-युवतियाँ नृत्य कर रहे थे; और कही जंगली मोर।
२८३	१२	बनाया है	बनाया गया है
२८३	३०	(बम्बुओ)	(तम्बुओ)
२८४	२५	दर्शन हो	दर्शन न हो
२८५	१४	ढरो	ढेरो
२८५	१६	वहाँ	वहाँ
२८६	३४	मालूल	मालूम
२८७	८	अपकी	अपनी
२८८	१४	और	और कोई
२८८	२१	लपटें	लपटे

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
३००	३१	पुष्पो	पुष्पो
३०१	२	बाल	बालू
३०१	४	यहाँ	यहाँ का
३०१	३१	लाल-	लाल-लाल
३०१	३४	अन्धकार-	अन्धकारपूर्ण
३०२	२२	यहाँ	यही
३०४	५	नर्तक	नर्तन
३०५	१३	प्रसग	प्रसगो
३०६	३५	उसी समय	उस समय
३०६	३५	लगता	लगता है
३०७	८	यात्रा से	यात्रा के
३०८	२३	ओर	और
३१६	२१	चुक	चूक
३१७	२७	प्रतिबिम्ब	प्रतिबिम्बित
३२१	२१	मणियो	मणियो
३२२	२१	प्रतिमा	प्रतिमा भी
३२२	३२	पर	पर
३२३	१२	पार	पर
३२३	१५	निष्कर्ष	निष्कर्ष
३२४	४	होना	होना ही
३२४	७	प्रसंग से	ग मे
३२४	११	समान	सामने
३२४	२५	किरणो के	किरणो के समान
३२५	१२	घडकड़ा	घडकता
३२६	३५	मेघवाहन के	मेघवाहन के रनिवास मे
३२७	६	काफी	काफी स्वाभाविक
३२७	२१	लम्बी	लम्बा
३२७	२३	नौ-यात्रा	नौ-यात्री
३२७	३५	भट पुत्र	भट्ट पुत्र
३२६	४	वर्णन	वर्णन
३३१	३२	ओर	और
३३६	२	परिचित है	परिचित ही है
३३६	१४	कमलगुप्त	कमलगुप्त
३३७	१४	अपने भावी	अपने
३४०	११	इनमे	इनसे

पृष्ठ संख्या	पंक्ति संख्या	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
३४१	१८	समझा जाता था ।	समझा जाता था । जो पुत्र-हीन होते थे उन्हें भाग्यहीन भी समझा जाता था ।
३४१	३५	जिससे	जिसमें
३४२	१७	बोलते-बालते	बोलते-चानते
३४२	३१	पुरोहित	पुरोहितो
३४३	५	दिया	किया
३४३	३१	काजल	काजल
३४५	१३	लडकियो	लडकियो में गुडियो
३४५	२६	आँख का	दाहिनी आँख का
३४५	३०	प्रजा	प्रजा अपना
३४६	२३	'सोवार'	'सोवर'
३४६	२६	ऐसी	ऐसी ही वेशभूषा में
३४६	३३	थो	थी
३४७	११-१२	छोर से बाँध दिया था	छोर में बाँध लिया था
३४७	१६-१७	परितोषनायक पत्र	परितोषनामक पत्रवाहक
३४७	३५	छत्रछाया	छत्रच्छाया
३४९	१०	प्रभाव	प्रकाश
३४९	१६	सिन्धुराज की	सिन्धुराज की भी
३५०	३१	बचाने के लिए	बचने के लिए
३५३	३३	—Ibid, p. 3	—Ibid, p. 2
३५४	२७	७९	६९
३६१	३१	नहीं	नहीं
३६२	२६	हलाल	हलाहल
३६५	२३	अर्धवृत्त	अर्ध, वृत्त
३६५	२५	अर्थहरण	अर्धहरण
३६६	१२	पद्य इस प्रकार है—	पद्य इस प्रकार है— मा गा पान्थ प्रिया त्यक्त्वा दूरा कृष्टशिलीमुखम् । स्थित पन्थानमावृत्य किं किरात न पश्यसि ? ॥
३६८	१७	सरल	सरस
३६८	२४	प्रतिभा	प्रतिभा का
३७०	११	महाकवि बिल्हण	महाकवि बिल्हण की चेतावनी से काफी बल भी मिलता है । क्योंकि बिल्हण

पृ संख्या	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध रूप
३७२	२१	शब्दों	शब्दो
३७३	२६	वणिज	वणिजक
३७३	३१	सलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्य ध्वनि	सलक्ष्यक्रमव्यङ्ग्य ध्वनि की
३७४	१	उसमे	उसमे उसे
३७४	१६	महत्त्व	महत्त्व एव
३७५	४	आदान-प्रदान के	आदान-प्रदान के हिमायती है। केवल
३७५	२१	और कौन-कौन से	और कौन-कौन से ऐसे
३७७	२	करता है	कराता है
३८४	२८	मताड्यत्	मताड्यत
३८४	३०	विजाति	द्विजाति
३८७	३४	सरोवर	सरावोर
३८६	६	(जदण्डी)	(ज) दण्डी
३९१	२५	नारि	नाति
३९१	३६	२६-३७	२६-२७
३९२	३६	४६	४५
३९४	६	०१-७	पृ० १-७
३९५	८	नहीं, और	नही,
३९६	५	उनके	उनमे
३९६	१२	पल्लीवाल	पल्लीपाल
३९६	३३	प्रमपात्र	प्रेमपात्र
३९८	२८	अमर	भ्रमर
४००	२	'तिलकमञ्जरी-	'तिलकमञ्जरीप्रबन्ध'
४००	११	श्लोक ४३	आरम्भिक श्लोक ४३
४००	३५	पड़ता है	पड़ा है
४०३	३	किया है	किया गया है
४०४	२८	मन्दरामञ्जरी	मन्दारमञ्जरी
४०५	६	विद्युत	विद्युत
४०५	१८	भर्तृन्	भर्तृन्
४०७	२	ही हैं	होती हैं
४०७	२७	अत्याहता	अव्याहता
४०८	३३	उपदेश	उपदेश से
४१०	११	इवं	इद
४१०	३६	लग्न	लन्न

पृष्ठ संख्या	पंक्ति	अशुद्ध रूप	शुद्ध रूप
४१३	२	भूमिवलो	भूमिमवलो
४१३	२६	मन्दरावती	मन्दारवती
४१७	६	लिपिपत्र	लिपिपत्र स०
४२३	३	विस्तार	निस्तार
४२८	१०	और मत	और अपने मत
४३०	६	वचने के लिए	वचाने के लिए
४३०	१०	मजदूरो	मजदूर मजदूरो
४३०	११	घर	घर की
४३०	१३	नाभ	नाम
४३०	१७	भविष्य मे	भविष्य में भी
४३०	३३	प्रथा	प्रथा आदि ।
४३२	२५	समाज समान	समाज के समान
४३३	६	युना	युवा
४३३	१८	नए	नए मनुष्यो) में एकसा ही है । इसलिए अन्तर होने के बावजूद भी हम पुराने जमाने के
४३४	१६	और	आदि
४३५	१६	जकडी हुई	जकडी हुई मानवता को मुक्त करके उसे यथार्थ, आत्म-निर्णय और
४३५	१७	भरे-भरे	हरे-भरे
४३६	६	उपन्यास	उपन्यासकार
४३६	१०	Atlast	Atleast
४४३	२३	गद्यो का	पद्यो का
४४४	२८	सवेदना	सवेदना की
४४५	२१	सब	सबके
४४७	४	मिलता है	लिखा मिलता है
४४८	१३	६	३
४४९	१८	अमन्द	अमन्द मन्दाकिनी
४५१	२२	आरम्भ से	आरम्भ के
४५१	२३	प्रनुख	प्रमुख
४५२	१४	स्तुनि	स्तुति
४५५	८	परिर्णति	परिणति
४५६	८	एध	एव

पृष्ठ संख्या	पंक्ति	शुद्ध	शुद्ध रूप
४५६	१७	वाथा	गाथा
४६२	४	सुशिल	सुशील
४६३	२५	Varadchari	Varadachari
४६४	६	Lubbock	Lubbock
४६६	२	कथानक की	कथानक का
४६६	१८	संस्कृत	संस्कृत
४६७	२६	संवादो	मे संवादो
४६६	१	कालिप्रसाद शास्त्री	रङ्गनाथ दीक्षित पर ४१२
		पर ४११	
४६६	२	४११	४१३